

# ARTHUR SCHOPENHAUERS
# METAPHYSIK DER MUSIK.

---

EIN KRITISCHER VERSUCH

VON

MARTIN SEYDEL
DR. PHIL.



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1895.

MEINER MUTTER

GEWIDMET.

# INHALT.

# EINLEITUNG.

Die Musik verhält sich zu den andern Künsten wie die Religion zur Kirche — in diesem Bilde spricht Richard Wagner aus, wie hoch er selbst seine Kunst stellte, zugleich aber bestätigt und bestärkt er damit die allgemeine Ansicht der Musiker, wie vieler Laien, ja nicht weniger ästhetisch Gebildeter, die in der Musik vornehmlich die göttliche Kunst erblicken. Dies mag hauptsächlich darin seinen Grund haben, daß wir, wenn sie uns einmal zu ergreifen vermag, ihrer unwiderstehlichen Wirkung uns schwerer erwehren können, als der jeder andern Kunst, daß sie am schnellsten jede Mißstimmung oder innere Verschlossenheit löst und hebt, und am leichtesten Begeisterung entflammt. Hat man doch aus diesen Gründen lange Zeit sogar in der Ästhetik angenommen, die Musik solle geradezu Leidenschaften erregen und Gefühle erwecken. Dazu kommt ihr durch Worte schwer wiederzugebender Inhalt, der uns veranlaßt, weniger, als bei andern Künsten, von dem Aufgenommenen selbst, als von der Wirkung zu sprechen, uns mit immer neuer Begeisterung ihrer zu erinnern und sie in uns zu erneuern. Und wie man gerade das Unaussprechliche im Menschen in einer unklaren Vorstellung gern der Seele zuschreibt, so heißt auch die Musik die Seele der Künste, wie die Kunst der Seele und wird als solche, wenn nicht höher geachtet, so doch vielfach mehr geliebt als ihre Schwestern.

Neben diesem populären Sinne enthält aber jenes Wort Wagners eine tiefere, philosophische Bedeutung. In der Festschrift „Beethoven“ (Ges. Werke, Leipzig 1873. Bd. IX. 92),

wo es sich findet, entwickelt Wagner seine philosophische Anschauung über die Musik, soweit sie die tiefsten metaphysischen Fragen betrifft, und begründet und baut sie auf über der Weltansicht des Philosophen, dessen erfolgreichster Jünger er gewesen ist, auf der Philosophie Schopenhauers.

„Die Musik ist darin von allen andern Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt“ (Welt als Wille und Vorstellung, I. 310). Mit diesen Worten sagt Schopenhauer in der Sprache seiner Philosophie das, was Wagner durch sein Bild verdeutlichen wollte. In Schopenhauers Kunstphilosophie finden wir der Musik theoretisch den Platz angewiesen, dessen sie die allgemeine Ansicht gern für würdig hält; und es mag die Thatsache, daß Schopenhauers Lehre, durch Wagner fortgeführt und verbreitet, heute für viele Geltung hat, als praktische Rechtfertigung einer Arbeit dienen, die die Quellen dieser Ansichten bei Schopenhauer von neuem darzustellen und zu würdigen versucht.

Dem Gedanken nachgebend, daß gerade in philosophischen Fragen die volle Klarheit schon die halbe Kritik ist, haben wir die Darstellung von Schopenhauers Lehre ganz von der Beurteilung getrennt und selbständig vorausgenommen. Dies war unserer Meinung nach um so mehr angebracht, als es sich nicht um Musikästhetik, sondern um die Metaphysik der Musik handelt. Schopenhauer selbst macht diesen Unterschied; und während er unter Ästhetik die wissenschaftliche Behandlung der verschiedenen Kunstarten und ihrer Gesetze versteht, will er in der Metaphysik des Schönen die Frage nach dem Zusammenhang der Kunst und des Genies mit dem innersten Wesen der Welt und ihrer philosophischen Auffassung beantworten; die Metaphysik der Musik soll ihm das speciell für die Tonkunst leisten. Dazu hat Schopenhauers ganzes philosophisches System, nach seinen eigenen Worten, keinen „architektonischen“, sondern

einen „organischen Zusammenhang, d. h. einen solchen, wo jeder Teil eben so sehr das Ganze erhält, als er vom Ganzen erhalten wird“ (Einleitung in die Philosophie, herausg. von Ed. Grisebach. Leipzig, Reclam. S. 16). Wenn außerdem, wie wir sehen werden, die Musik in Schopenhauers Augen eine ganz besondere Bedeutung für die Philosophie hat, so nötigen uns diese Gründe genugsam, in einem selbständigen, nur der Darstellung gewidmeten Teile, von den Grundlagen der Philosophie beginnend, die Metaphysik der Musik im Zusammenhang mit diesen zu entwickeln. Um so gründlicher mußten wir hierbei verfahren, da auch die Kritik sich nicht nur auf die Musiklehre beschränken konnte, sondern durch die enge Verknüpfung von Kunst und Metaphysik gezwungen war, ihrerseits prüfend auch auf die metaphysischen Grundlagen einzugehen. Wenn auch dadurch die specielle Betrachtung der Musik durch vieles Allgemeine und nicht diese Kunst allein Betreffende erweitert worden ist, so hoffen wir doch, daß im Verlaufe der Arbeit die Notwendigkeit und der Nutzen dieses Verfahrens in die Augen springen wird.

Was die Darstellung selbst betrifft, die uns zuerst beschäftigen soll, so haben wir uns bemüht, mit möglichster Klarheit und möglichster Objektivität Schopenhauers Gedankengang wiederzugeben, und uns deshalb meist seiner Worte bedient, wenn wir auch in der Anordnung der Gegenstände nicht immer ihm gefolgt sind.

Eine größere Specialarbeit über unser Thema ist uns nicht bekannt geworden. Nachträglich kam uns aber das Buch „Zur Tonkunst“ von Ernst Otto Lindner (Berlin 1864) zur Hand. Die VI. Abhandlung dieses Werkes, betitelt „Über künstlerische Weltanschauung“ (S. 184—360), bringt eine Kritik von Schopenhauers Metaphysik des Schönen und der Musik, die in ihren Resultaten sich der unseren sehr nähert. Wir halten es daher für unsere Pflicht, auf dieses wenig gekannte Buch aufmerksam zu machen und müssen bedauern, daß wir die verdienstvolle Arbeit nicht ausführlicher haben verwerten können. Zur Lektüre des Buches können noch mit Nutzen zwei Recensionen heran-

gezogen werden: 1. Eugen Dühring: Eine Kritik der Schopenhauer'schen Ästhetik. Blätter für litterarische Unterhaltung. Leipzig 1865. S. 621 f. und 2. Julius Frauenstädt: Otto Lindners Abhandlung über künstlerische Weltanschauung. Deutsches Museum. Leipzig 1867. Juli—December. S. 609 bis 622. Beide sind anerkennend, und besonders die letztere dadurch interessant, daß Schopenhauers treuer Anhänger in der Kritik Lindners eine Ergänzung des Meisters sieht. — Einige kleinere Aufsätze über Schopenhauers Musiklehre werden wir im Laufe der Arbeit zu erwähnen Gelegenheit haben. Vergl. Ferdinand Laban: Die Schopenhauer-Litteratur. Leipzig 1880. S. 54. 59. 63. 64. 121.

Zu Grunde gelegt haben wir der Arbeit die Gesammtausgabe von Schopenhauers Werken, herausgegeben von Julius Frauenstädt, Leipzig 1873, und Schopenhauers handschriftlichen Nachlaß (4 Bde.), herausgegeben von Eduard Grisebach; Leipzig, Reclam.

Zur Abkürzung der Citate bedienen wir uns folgender Chiffren:

G bedeutet: Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde. Ges. Werke I.

W bedeutet: Die Welt als Wille und Vorstellung. Ges. Werke II. und III.

WI oder WII bedeutet Bd. I oder II des Hauptwerkes.

P bedeutet: Parerga und Paralipomena. Ges. Werke V. und VI.

Ns bedeutet: Nachlaß.

Weitere Litteraturangaben über die zur Kritik benutzten Schriftsteller finden sich im Texte oder als Anmerkungen verzeichnet.

# DARSTELLUNG

VON

# SCHOPENHAUERS METAPHYSIK DER MUSIK

IM ZUSAMMENHANGE MIT DEN

# HAUPTLEHREN SEINER PHILOSOPHIE.

Zwei Philosophen sind es, die Schopenhauer vor allen andern erhebt, aus deren Lehren ihm seine eigne Philosophie emporgewachsen ist, das vollendend und bekrönend, was jene beiden begonnen haben. Es sind der „göttliche“ Plato und der „erstaunliche“ Kant (G 1). Die Ideenlehre und der Kriticismus sind die größten Ereignisse in der Geschichte der Philosophie. Sie beide zu vereinigen und mit ihnen ein neues drittes, die wahre Philosophie zu begründen, war nach Schopenhauers Meinung ihm selbst beschieden.

„Kants größtes Verdienst ist die Unterscheidung der Erscheinung vom Ding an sich“ (Kritik der Kantischen Philosophie. Ges. W. II. 494). „Er zeigte, daß die erscheinende Welt ebenso sehr durch das Subjekt, wie durch das Objekt bedingt sei“ (das. 499), daß Zeit, Raum und Kausalität nicht der Außenwelt angehören, sondern nur Formen im wahrnehmenden Subjekt seien.

Ein zweites großes Verdienst Kants sieht Schopenhauer darin, „daß er die unleugbare moralische Bedeutung des menschlichen Handelns als ganz verschieden und nicht abhängig von den Gesetzen der Erscheinung und diesen gemäß je erklärbar, sondern als etwas, welches das Ding an sich unmittelbar berühre, darstellte“ (das. 499 f.).

Auf diesen beiden Lehren Kants baut Schopenhauer direkt weiter und führt die erste zu dem Satze fort: die Erscheinung ist die Welt als Vorstellung; die zweite zu der Lehre: Das Ding an sich ist Wille; so daß die Welt ihm Wille und Vorstellung ist.

---

Die erste Untersuchung widmet er der Welt als Vorstellung, und zwar zunächst der allgemeinen Form der Vorstellung selbst, wie sie in die Erkenntnis des Individuums als solchen fällt. Das Princip alles individuellen Erkennens ist der Satz vom zureichenden Grunde. Die Schrift, die über ihn handelt, ist der Unterbau des Systems (G).

Die Grundform aller Vorstellung ist das Objektsein für ein Subjekt. „Alle unsere Vorstellungen sind Objekte des Subjekts und alle Objekte des Subjekts sind unsere Vorstellungen" (G 27). Alles Erkennen besteht darin, daß ein Subjekt durch Vorstellen eines Objekts zum Subjekt wird, und umgekehrt, daß ein Objekt durch die Vorstellung eines Subjekts erst zum Objekt wird. Beide sind nie für sich allein, von einander getrennt, sondern bilden eine unzertrennliche Zwillingsgeburt. Es ist kein Subjekt ohne Objekt und umgekehrt. Das ist das innerste Wesen des erkennenden Bewußtseins, das als äußere und innere Sinnlichkeit (Receptivität), Verstand und Vernunft auftritt, daß es in Subjekt und Objekt zerfällt und nichts außerdem enthält (G 27). „Nun aber findet sich, daß alle unsere Vorstellungen unter einander in einer gesetzmäßigen Verbindung stehen, vermöge welcher nichts für sich Bestehendes und Unabhängiges, auch nichts Einzelnes und Abgerissenes, Objekt für uns werden kann" (G 27), und diese Verbindung ist überall durch eine Form des Satzes vom zureichenden Grunde (nihil est sine ratione cur potius sit, quam non sit. G 5) auszudrücken.

Vier Klassen von Objekten unterscheidet Schopenhauer, in die alle unsere Vorstellungen untergebracht werden können, und in einer jeden herrscht eine besondere Gestaltung des Satzes vom Grunde, die zusammen die vierfache Wurzel des allgemeinen Satzes bilden (G 27).

In die erste Klasse der Objekte gehören „die anschaulichen, vollständigen, empirischen Vorstellungen", die ganze sog. empirische Realität (G 28). Sie ist das Produkt des Verstandes, der sie durch die ihm eigne Form der Kausalität, mit Zuhilfenahme von Zeit und Raum schafft, die mit Kant der innere und äußere Sinn genannt werden. Die Sinne

des Leibes liefern nichts weiter als den rohen Stoff, der durch den innern Sinn (Zeit) successiv ins Bewußtsein gelangt, durch die Kausalität (Verstand) als Wirkung aufgefaßt und mit Hilfe des äußern Sinnes (Raum) außerhalb des Organismus verlegt wird. So wird die empirische Anschauung eine intellektuale (G 53). Das Gesetz der Kausalität, die Form des Verstandes, ist nun die erste Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde und heißt principium rationis sufficientis fiendi (G 34); denn das Werden ist nichts weiter als ein Erfolgen, das aus dem Folgen der Wirkung auf die Ursache sich ergiebt. Demnach ist alles Werden, wie die Wirklichkeit, nur in der Vorstellung.

Die zweite Klasse der Objekte bilden die Begriffe, die abstrakten Vorstellungen. Sie sind das Produkt der Vernunft. Nicht ist diese für Schopenhauer der Sitz der Ideen (G 112), nicht ein Vermögen unmittelbarer metaphysischer, d. h. über alle Möglichkeit der Erfahrung hinausgehender, die Dinge an sich erfassender Erkenntnisse, sondern sie ist ihm das Vermögen der Abstraktion und Reflexion, im Gegensatz zu dem unmittelbar und intuitiv mittels der Kausalität recipierenden Verstande. Verstand haben auch die Tiere, denn zu jeder sinnlichen Wahrnehmung gehört Verstand. Vernunft ist das Vorrecht des Menschen. Sie verarbeitet die empirische, also Verstandeserkenntnis, zu Begriffen und fixiert sie sinnlich durch Worte. So hat sie nur einen formellen, keinen materiellen Inhalt, den sie vielmehr als ein Weibliches nur empfangend von dem männlichen Verstande erhält (G 116). Ihre Thätigkeit, das Denken, besteht dabei nicht nur in der bloßen Gegenwart der Begriffe im Bewußtsein, sondern im Umbilden und Verbinden der Begriffe, im Schließen und Urteilen, wodurch sie der Stoff der Logik ist (G 115). In Beziehung auf diese Thätigkeit macht sich der Satz vom Grunde abermals geltend als principium rationis sufficientis cognoscendi (G 105). Soll ein Urteil eine Erkenntnis ausdrücken, so muß es einen zureichenden Grund haben und erhält alsdann das Prädikat wahr.

In der dritten Klasse der Gegenstände unserer Vorstellung

treten die apriorischen Formen, die bei der empirischen, vollständigen Anschauung mitwirkten, für sich auf. Raum und Zeit werden hier rein angeschaut, nicht mehr in der Erscheinung wahrgenommen. Beide sind bestimmt durch den Satz vom zureichenden Grunde des Seins, principium rationis sufficientis essendi (G 131), der im Raume als Lage, in der Zeit als Folge auftritt. In Geometrie und Arithmetik findet diese Betrachtung statt. Das subjektive Korrelat dieser Objekte ist die reine Sinnlichkeit.

War in diesen drei ersten Klassen der Objekte unser erkennendes Bewußtsein oder Intellekt auf Vorstellungen gerichtet, die der Welt außer uns und ihren Erscheinungsformen im Subjekt entnommen waren, so wendet sich in der vierten Klasse der Objekte die Vorstellung gegen uns selbst. Unser allereigenstes, innerstes Wesen wird jetzt Objekt der Erkenntnis; wir fassen es auf mit dem innern Sinn, der Zeit, oder überhaupt mit dem Selbstbewußtsein, zu dem hier das erkennende Bewußtsein wird (G 140). Was erkennen wir nun als das innerste Objekt unserer Vorstellung? — Auf keinen Fall das Erkennen selbst; denn ein Erkennen des Erkennens giebt es nicht. Freilich läßt sich abstrahieren von einem besondern Erkennen auf das einfache „Ich erkenne“; aber diese letzte mögliche Abstraktion ist keine Erkenntnis mehr (G 141); sie ist identisch dem absoluten Setzen des Ich, wie Schopenhauer mit dem verhaßten Fichte sagen könnte, oder besser schon mit dem Gesetztsein des Ich. Das einfache cogito ist kein bloßes Erkennen mehr, sondern ein Handeln, oder wie Schopenhauer sagt: Wollen (G 143). Das Ich ist die Identität von Wollen und Erkennen. Das Erkennen erkennt sich nicht selbst, sondern erkennt, wenn es in das Innere blickt, den Willen. Dieses Verhältnis der Vereinigung von Willen und Erkennen ist „der unerklärliche Weltknoten“ (G 143); unerklärlich, da nur die Verhältnisse der Objekte uns begreiflich sind; hier aber mehr ist als Objekt, hier Erkennen des Subjekts selbst. So ist diese wirkliche Identität des Erkennenden mit dem als wollend Erkannten, also des Subjekts mit dem Objekt un-

mittelbar gegeben und in ihrer Unbegreiflichkeit „das Wunder *κατ᾽ ἐξοχήν*“ (G 143). — Das von uns erkannte Wollen ist aber, wie die drei andern Klassen von Erkenntnisobjekten, als Objekt der Erkenntnis auch dem Satz vom Grunde unterworfen. Bei jedem Willensentschluß fragen wir nach dem Warum? Es wird also auch das Gesetz der Kausalität sein, das hier eine Rolle spielt, freilich in ganz anderer Weise, als in der ersten Klasse (G 144). Dort, bei der Verstandeserkenntnis, unterscheidet Schopenhauer drei verschiedene Formen der Kausalität (G 46 f.): Die Ursache im engsten Sinne, den Reiz und das Motiv, die der Reihe nach dem unorganischen Reiche, dann dem Pflanzenleben und dem bewußtlosen Teile des Tierlebens und drittens dem eigentlichen animalischen Leben angehören, so zwar, daß die höhere Form des Daseins den niederen Formen der Kausalität mit untergeordnet bleibt, wie z. B. der dem Motive folgende Mensch immer der Schwerkraft unterworfen ist. Mit der Kausalität fassen wir alle Ereignisse auf und würden auch die Motive und Motivhandlungen nur als Objekte der ersten Erkenntnisklasse haben, wenn wir nicht aus der innern Erfahrung des Selbstbewußtseins der vierten Objektklasse wüßten, daß durch das Motiv, das in einer bloßen Vorstellung besteht, ein Willensakt hervorgerufen wird. So erkennen wir die Einwirkung des Motivs von innen, „sehen hinter die Koulissen“, und es ergiebt sich: „Die Motivation ist die Kausalität von innen gesehen“ (G 145). Die Form des Satzes vom Grunde, die hier auftritt, ist principium rationis sufficientis agendi, das Gesetz der Motivation (G 145).

Fassen wir nun das Ergebnis der bisherigen Betrachtung kurz zusammen: Von der Außenwelt haben wir bisher noch nichts Positives erkannt, sondern nur festgestellt, daß alles, was wir von ihr zu wissen glauben, in unserm erkennenden Bewußtsein, dem Intellekt, die Form erhält, in der es uns erscheint. Raum, Zeit und Kausalität sind Formen des Intellekts, so daß auch die Vielheit und die Materie, die beide aus jenen drei ersten abzuleiten sind, zu solchen Formen werden. Daß hinter diesem allen ein noch unbekanntes

Ding an sich steht, ist zu vermuten. Im Intellekt erkennen wir die eine Seite unseres Wesens; die andere, die uns unmittelbar ins Bewußtsein kommt, ist der Wille. Das Ich besteht aus Wollen und Erkennen, oder ist vielmehr die Identität beider. So finden wir also in uns selbst ein Etwas, dessen Existenz uns ohne die sinnlichen Formen des Intellekts, rein durch das Selbstbewußtsein gewiß ist.

Hierauf baut Schopenhauer weiter. Die Erkenntnis des Ich giebt ihm den Schlüssel für die Erkenntnis der Welt (W I 130).

Der Wille, den das Selbstbewußtsein in uns findet, wird auch noch in anderer Weise von uns wahrgenommen, freilich nicht als Wille erkannt, aber doch wahrgenommen, und zwar als unser Leib. Das ist die philosophische Grundwahrheit, daß unser Wille mit dem Leibe identisch ist. Wille und Leib sind eins, denn jeder wahre Akt des Willens ist sofort und unausbleiblich auch eine Bewegung des Leibes; nicht Kausalität tritt hier auf, sondern Identität; das wahre Wollen ist zugleich Geschehen im Leibe (W I 122). Demnach erkennen wir den Willen auf zweierlei Weise, im Selbstbewußtsein einmal, und dann durch die sinnlichen Formen des Verstandes, wenn wir den Leib erkennen. Der Leib ist in diesem Sinne die Objektität des Willens (W I 122). Wie den Leib erkennen wir aber die ganze Außenwelt in unserer Vorstellung. Was liegt näher als die Annahme, daß das innerste Wesen der gesammten Natur Wille ist, so wie das Wesen des Leibes?

Kraft dieser Analogie ergänzt Schopenhauer den Satz: „Alle Vorstellung, welcher Art sie auch sei, alles Objekt ist Erscheinung", dahin: „Ding an sich aber ist allein der Wille" (W I 131).

Wille und Vorstellung bilden die Welt. Der Wille an sich ist nur Einer, er ist frei von Raum, Zeit und Kausalität, frei von Vielheit, Wechsel, Dauer (W I 143). Die scheinbare Wirklichkeit ist die Objektivation dieses Einen Willens; sie ist das Produkt der Vorstellung. Diese, so könnte man sagen, objektiviert sich den Willen; sie läßt ihn sich er-

scheinen als Materie, die durch und durch in die Formen von Raum und Zeit eingegossene Kausalität ist, als Vielheit, als die gesammte wirkliche Welt. Das Principium individuationis bilden Raum und Zeit (W I 151 f.), und es liegt somit durchaus in der Vorstellung. Diese schafft sich aus dem Willen ihre Welt, die Welt der landläufigen Wirklichkeit. Dabei ist die Vorstellung ihrerseits ein Produkt des Willens, des all-einen, metaphysischen, alles schaffenden und alles seienden Dinges an sich. Mit dieser Erkenntnis wollte Schopenhauer das erreicht haben, was Kant angebahnt und geahnt hatte: Die transcendentale Idealität war festgehalten für die Welt als Vorstellung, und das Ding an sich, das Kant noch als X bezeichnet hatte, als Wille erkannt, und somit Idealismus und Realismus in ihre Grenzen gewiesen, und zu einem höheren dritten vereinigt, zu der Auffassung der Welt als Wille und Vorstellung.

---

Wie kommen nun die platonischen Ideen in diese Metaphysik?

Wir sahen, daß der Wille abgesondert von seiner Erscheinung außer Zeit und Raum und Vielheit ist, folglich nur Einer ist, ein Etwas, dem die Bedingung der Möglichkeit der Vielheit ganz fehlt; daß ferner Zeit und Raum, als principium individuationis, und demnach die Vielheit nur der Objektivation des Willens, der Welt als Vorstellung, angehören. Die Sichtbarkeit des Willens, die Deutlichkeit seiner Objektivation ist nun sehr verschieden. Sie hat „so unendliche Abstufungen, wie zwischen der schwächsten Dämmerung und dem hellsten Sonnenlicht, dem stärksten Ton und dem leisesten Nachklange sind“ (W I 125). Solche Stufen der Objektivation sind z. B. die Naturkräfte, Stein, Pflanze, Tier, die höchste der Mensch. Sie sind noch nicht die erscheinenden Individuen selbst, sondern stehen über dem Wechsel, dem Werden und Vergehen des erscheinenden Lebens, als die ewigen Formen, die unerreichten Musterbilder der Dinge. Kurz, es sind Platos Ideen, die Schopen-

hauer in diesen festen Stufen der Objektivation des Willens wiederfindet (W I 154).

So baut sich dem Philosophen die Welt folgendermaßen auf: In Raum und Zeit und Vielheit erscheint ihm der ewige Wechsel, die nie beständige Menge der Individuen, der Einzeldinge und Einzelkräfte. Hinter diesen stehen, keinem Wechsel unterworfen, immer seiend, nie geworden, die ewigen Formen und Musterbilder der einzelnen Dinge, die platonischen Ideen. So weit reicht die Welt als Vorstellung. Jenseits dieser Welt, jenseits der Einzeldinge, und jenseits der Ideen steht der eine, zeit-, raum-, vielheitslose Wille, als Ding an sich.

Über das Wesen der Ideen, wie es Schopenhauer verstanden wissen will, giebt noch näheren Aufschluß die Heranziehung der Lehre Kants vom empirischen und intelligibeln Charakter. Die niedern Stufen der Objektivationen, z. B. die Idee einer allgemeinen Naturkraft, offenbaren sich immer ganz in ihrer einfachen Äußerung. Anders schon Pflanze, Tier und besonders der Mensch. Hier ist die Succession der Entwickelung von Organen, die Handlungen, der ganze Verlauf des Lebens, der als empirischer Charakter erkannt wird, notwendig zusammenzufassen zu einer Abstraktion von der Form der zeitweiligen Erscheinung und bildet so den intelligibeln Charakter, nach dem Ausdrucke Kants, der „mit der Idee, oder noch eigentlicher mit dem ursprünglichen Willensakt, der sich in ihr offenbart", zusammenfällt (W I 185). Also ist die Idee nicht der Willensakt selbst; sie ist nur die Objektivierung, d. h. eine Art Vorstellung, in der der Wille uns erscheint und zwar eine höhere, allgemeinere Art, als die Vorstellung der Welt der individuellen Einzeldinge.

---

Hiermit kommen wir zu dem dritten Buche von Schopenhauers Hauptwerk, worin die Vorstellung, unabhängig vom Satz des Grundes: die Platonische Idee: das Objekt der Kunst behandelt wird. Hier findet sich auch die Metaphysik der

Musik, auf die wir abzielen, und der außer im dritten Buche beider Bände des Hauptwerks (W I 301—316; W II 511—523) nur noch in den Parerga (P II 462—469) eine kurze zusammenhängende Betrachtung gewidmet ist.

Noch schärfer faßt hier Schopenhauer den Begriff der Idee. Es giebt viele Ideen, aber die einzelne ist frei von Zeit, Raum und Vielheit, und demnach frei vom Satz des Grundes, der ja das Wesen dieser Formen bedeutet. Erst indem die Idee in die Formen des Satzes vom Grunde eingeht, oder vielmehr das vorstellende Subjekt diese Formen anwendet, entstehen die Einzeldinge. Demnach sind diese eine mittelbarere Objektivation des Dinges an sich, als die Ideen, welche ihrerseits die möglichst adäquate Objektität des Willens, ja selbst das ganze Ding an sich sind, nur unter der Form der Vorstellung (W I 206). Diese Form ist aber, wenn man den Satz vom Grunde, wie hier notwendig, ausschließt nur das Objektsein für ein Subjekt, wie im Anfang (S. 8) gezeigt wurde.

Wie können wir nun die Ideen erkennen; genauer, was geht mit unserm Intellekt vor, wenn er sich den Willen zu Ideen objektiviert?

Als Individuen können wir keine andre Erkenntnis haben, als die dem Satze vom Grunde unterworfen ist. Der Intellekt ist selbst ein Geschöpf des Willens und zunächst ihm dienstbar; mit Hilfe des Satzes vom Grunde erkennt er die Welt als Vorstellung, und durch den Satz vom Grunde wird diese in Beziehung zum Leibe und damit zum Willen gebracht (W I 207). Bei der Erkenntnis der Idee, die über der Vielheit der Individuen steht, müßte sich nun der Intellekt auch über das Individuelle erheben, er müßte sich vom Satze des Grundes losreißen und würde sich damit, wie Schopenhauer meint, zugleich vom Dienste des Willens befreien. So ist es, wenn die ganze Macht des Geistes sich in ruhiger Kontemplation der Anschauung eines Gegenstandes hingiebt, wenn man sich „darin verliert“ (W I 210), d. h. eben sein Individuum, seinen Willen vergisst. Dann wird nicht mehr das einzelne Ding erkannt, sondern die Idee, die un-

mittelbare Objektität des Willens auf dieser Stufe. Dann ist das anschauende Subjekt nicht mehr Individuum, sondern „reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis“ (W I 210 f). Mit dieser Erhöhung eines Intellekts zum reinen Subjekt der Erkenntnis tritt die Welt als Vorstellung erst gänzlich und rein hervor, und geschieht die vollkommene Objektivation des Willens, da eben erst die Idee seine adäquate, oder doch wenigstens möglichst adäquate Objektität ist (W I 211). (Vergl. hierzu die klare Zusammenfassung des bisher Entwickelten W I 212).

Die Erkenntnisart nun, die die Ideen betrachtet, die nicht mehr den Gestaltungen des Satzes vom Grunde nachgeht, wie die Wissenschaften, sondern als reines Subjekt des Erkennens die adäquate Objektität des Willens zu ihrem Gegenstande hat, ist „die Kunst, das Werk des Genius“. „Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntnis der Ideen; ihr einziges Ziel die Mitteilung dieser Erkenntnis“ (W I 217). Das Genie erhebt sich dadurch über den gewöhnlichen Menschen, „dieser Fabrikware der Natur“ (W I 220), daß es einen Überschuß an Erkenntniskraft besitzt, den es nicht zum Dienste des individuellen Willens braucht, sondern durch den es frei von diesem und damit vom Satz des Grundes zum hellen Spiegel der Welt wird, während der Alltagsmensch seinen Intellekt nur im Dienste des Willens aufbraucht. Ihm ist das Erkenntnisvermögen „die Laterne, die seinen Weg beleuchtet, dem Genialen die Sonne, welche die Welt offenbar macht“ (W I 221). So ist das innere Schaffen des Genies eigentlich ein Schauen, frei vom Willen und vom Individuum; erst bei der Ausführung des Werkes, wo die Darstellung des Erkannten der Zweck ist, tritt mit dem Zweck der Wille wieder ein, und damit auch der Satz vom Grunde, welchem gemäß Kunstmittel zu Kunstzwecken gehörig angeordnet werden (P II 451).

Um nun dem Genie zu ermöglichen, daß es alle bedeutungsvollen Bilder des Lebens vervollständigt, festhält und ordnet, daß es die Ideen auch nicht wirklich gegenwärtiger Objekte in die Vorstellung bekommt, daß es stets

frische Nahrung aus dem Urquell aller Erkenntnis, aus dem Anschaulichen zu schöpfen vermag, ist ihm die Phantasie als unentbehrliches Werkzeug gegeben. Sie erweitert den Gesichtskreis des Genies nach Quantität und Qualität, ist seine Begleiterin, ja die Bedingung der Genialität, ohne daß sie aber allein das Genie ausmachen könnte (W I 219 f.).

In größerem oder geringerem Grade wohnen diese Fähigkeiten des Genies allen Menschen ein, die im stande sind, die Werke der Kunst zu genießen. Freilich ist es viel leichter, in den Kunstwerken als in der Wirklichkeit die Idee zu erkennen, da ja in ihnen der Künstler die Idee, die er in der Wirklichkeit geschaut hat, schon möglichst rein wiederholt hat. Die erste angeborene Gabe des Genius ist die Fähigkeit, die Ideen zu erkennen, die zweite, das Erworbene, das Technische, ist das Vermögen, das innerlich Geschaute für die Mitmenschen darzustellen. — In der Leichtigkeit, mit der die Kunstwerke die willenlose, reine, ästhetische Kontemplation in uns erwecken, liegt das Objektiv-Schöne (W I 236 f.). — Auch ein Naturschönes giebt es (W I 237); es tritt eben dann auf, wenn die Natur dazu angethan ist, uns zum reinen, willenlosen Erkennen zu veranlassen, was sich natürlich hier viel seltener ereignet, da die Beziehung zum Willen bei Naturgegenständen viel größer ist, als bei Kunstwerken, die schon die Frucht einer solchen höheren Kontemplation sind. — Auch das Erhabene beruht auf dem Erkennen der Idee durch das reine, willenlose Subjekt, nur daß hierbei die Loslösung vom Willen nicht leicht geschieht, sondern mit einer Überwindung des Willens, mit einem Erheben über ihn verbunden ist, wie es eintritt, wenn ein Gegenstand, der im feindlichen Verhältnis zum Willen steht, doch ruhig angeschaut werden soll (W I 238).

Bei jedem ästhetischen Genuß muß also das rein erkennende Subjekt und die Idee als Objekt zugleich auftreten. Nun kann aber die Quelle dieses Genusses bald mehr in der Auffassung der Idee, bald mehr in der Seligkeit und Geistesruhe des von allem Wollen und dadurch von aller Individualität befreiten reinen Erkennens liegen (W I 250).

Je höher nämlich die Stufe der Objektität ist, die eine Idee darstellt, desto größer ist der Genuß, gerade sie aufzufassen, während bei dem Erkennen der niedern Ideen das Erkennen selbst überwiegend genossen wird (W I 251). So erklärt sich die Wirkung der verschiedenen Künste aus den Ideen, die sie darstellen.

Die Baukunst löst den Widerstreit zwischen Schwere und Starrheit (W I 252); ihr Thema ist „Stütze und Last“ (W II 468). Im Kampfe offenbaren sich diese niedersten Stufen der Objektivation des Willens am deutlichsten. Zudem unterscheidet sie sich von den bildenden Künsten und der Poesie dadurch, daß sie nicht ein Nachbild, sondern die Sache selbst giebt; sie wiederholt nicht, wie jene, die erkannte Idee, sondern der Künstler stellt dem Betrachter das Objekt bloß zurecht und erleichtert ihm dadurch die Auffassung der Idee (W I 256).

Dasselbe gilt von der schönen Wasserleitungskunst, welche die Idee der Formlosigkeit, der leichtesten Verschiebbarkeit und Durchsichtigkeit darstellt (W I 257 f.).

Ähnliches leistet auch noch die schöne Gartenkunst für die höhere Stufe der Objektivation, für die vegetabilische Natur. Auch hier wird durch Auswahl und Anordnung die Deutlichkeit der Ideen erhöht, ohne sie selbst nachzubilden (W I 257).

Recht eigentliches Objekt der Kunst, der nachahmenden und nachbildenden Kunst, wird die Pflanzenwelt erst in der Landschaftsmalerei. Hier tritt schon die objektive Seite des ästhetischen Wohlgefallens, d. h. der Genuß der Idee selbst, hervor (W I 258).

Noch stärker wird dieser Faktor bei Tiermalerei und Tierbildhauerei, bei der uns schon die Unruhe und Heftigkeit des dargestellten Willens beschäftigt (W I 258).

Ganz in den Hintergrund tritt die subjektive Seite der Freude am Schönen bei der Historienmalerei und der Skulptur, die die Idee, in welcher der Wille den höchsten Grad seiner Objektivation erreicht, den Menschen, unmittelbar anschaulich darstellen (W I 260). Auch die Natur sucht

die menschliche Schönheit zu bilden, und es gelingt ihr bisweilen, indem der Wille sich auf dieser höchsten Stufe in einem Individuum unter glücklichen Umständen so objektiviert, daß seine Kraft alle die Hindernisse und den Widerstand vollkommen überwindet, den ihm die Willenserscheinungen niedriger Stufen, wie z. B. die Naturkräfte, entgegensetzen (W I 261). Der Künstler nun kann das Ideal der menschlichen Schönheit darstellen, indem er gleichsam „die Natur auf halbem Worte versteht“ und das in Marmor ausdrückt, was sie hat sagen wollen. „Die Möglichkeit solcher Anticipation des Schönen a priori im Künstler, wie seiner Anerkennung a posteriori im Kenner, liegt darin, daß Künstler und Kenner das Ansich der Natur, der sich objektivierende Wille, selbst sind“ (W I 262). Dabei sind Schönheit, hier im engeren Sinne von Formschönheit, und Grazie die Hauptaufgabe der Skulptur, während die Malerei mehr den eigentlichen Charakter des Geistes darzustellen hat (W I 266). Dieser muß als solcher individuell und dennoch idealisch aufgefaßt sein, d. h. mit Hervorhebung seiner Bedeutsamkeit für die Idee der Menschheit überhaupt (W I 265).

Wie die bildenden Künste hat auch die Poesie die Absicht, die Ideen zu offenbaren, zu zeigen, was das Leben, was die Welt sei. Ihr unmittelbares Material sind die Begriffe, durch die sie auf die Phantasie wirken muß (W I 286); sie ist „die Kunst, durch Worte die Einbildungskraft ins Spiel zu setzen“ (W II 484). Vermöge der Allgemeinheit ihres Stoffes, d. h. der Begriffe, ist der Umfang ihres Gebietes sehr groß (W I 287). Rhythmus und Reim sind Hilfsmittel für sie, durch die der Wortklang eine gewisse Vollkommenheit erhält und zu einer Art Musik wird (W I 287; II 490).

Die Hauptaufgabe der Dichtkunst ist die Darstellung der Idee der Menschheit (W I 288). In der lyrischen Poesie, im eigentlichen Liede, ist der Darstellende zugleich der Dargestellte (W I 293). Objektiver ist schon die Romanze, noch mehr das Idyll und der Roman. Fast ganz verschwindet das Subjektive im Epos und bis auf die letzte Spur im Drama

(W I 293). Die lyrische Poesie ist die leichteste, das Drama die schwierigste Gattung der Poesie (W I 293). Denn das Wesen der ersteren, des Liedes, ist ein Wechselspiel zwischen dem eigenen Wollen, das mit Freude und Trauer oder mit andern Affekten oder Leidenschaften erfüllt ist, und dem reinen, willenlosen Erkennen mit seiner unerschütterlichen, seelischen Ruhe; das Erkennen gewinnt immer nur für Augenblicke die Oberhand über das Wollen (W I 295); wogegen im Drama die größte Loslösung des Intellekts vom Willen gefordert ist, da es den Widerstreit des Willens mit sich selbst, den Kampf und das Leiden der Menschheit und damit das Wesen der Welt objektiv darstellen soll (W I 298). Die Wirkung der Tragödie gehört nicht dem Gefühl des Schönen, sondern dem des Erhabenen an (W II 495). Denn es wird uns die unserm Willen direkt widerstrebende Beschaffenheit der Welt vor Augen gebracht, und wir erheben uns doch so darüber, daß wir daran Gefallen finden. Die Erkenntnis, daß die Welt und das Leben kein wahres Genügen gewähren könne, ist der tragische Geist, der demnach zur Resignation hinleitet (W II 495).

So läßt die Kunst durch die Resignation vorübergehend in uns das geschehen, was die einzige und letzte Aufgabe des Menschen ist, den Willen zum Leben zu verneinen. Hiermit greift Schopenhauers Ethik in die Ästhetik ein, die aber auch nur soweit für uns in Betracht kommt, als ihr Verhältnis zur Kunst reicht. Die Welt als Wille ist in ihrem nie befriedigten Drange alle Quelle des Leidens (W I 315). Mit einer ästhetischen Auffassung schwindet der Wille ganz aus dem Bewußtsein; die Aufnahme des Schönen nimmt so die ganze Möglichkeit des Leidens weg, und daraus entspringen Wohlgefallen und Freude. So wird jede Kunst zu einer Erlösung vom Willen, das Drama aber führt direkt zur Resignation, zur Verneinung des Willens zum Leben, da hier ein bewußtes Erheben über den Willen stattfindet. Mit der Verneinung des Willens zum Leben glaubt Schopenhauer das innere Wesen der Heiligkeit ausgesprochen zu haben (W I 452 f.). Der Heilige gewinnt durch Selbstver-

leugnung, Ertötung des Eigenwillens, Askesis die volle Ruhe des Gemüts und „blickt lächelnd auf die Gaukelbilder dieser Welt zurück“. „Das Leben und seine Gestalten schweben nur noch vor ihm, wie eine flüchtige Erscheinung, wie dem Halberwachten ein leichter Morgentraum, durch den schon die Wirklichkeit durchschimmert und der nicht mehr täuschen kann: und eben auch wie dieser verschwinden sie zuletzt, ohne gewaltsamen Übergang“ (W I 462). Eine Vorahnung dieses seligsten Lebens reiner Kontemplation genießt jeder, der bei der ästhetischen Freude am Schönen für den Augenblick allem Wollen enthoben, ewiges, willensreines Subjekt des Erkennens, das Korrelat der Idee ist (W I 461).

---

Fehlt es in der Schopenhauerschen Kunstlehre, die ja nicht Ästhetik, sondern Metaphysik sein will, auch an einer systematischen Einteilung und Ordnung der Künste, so giebt es doch, wie wir sahen, einen wesentlichen Gesichtspunkt, nach dem sich die von Schopenhauer behandelten Künste im Range unterscheiden. Jeder Kunst gehört eine Idee als besonders eigentümlich an, und die Ideen nehmen verschiedene, niedere und höhere Stufen ein. So bildet die Architektur den Anfang einer Reihe, die ihr anderes Ende im Drama findet. Jene bringt die niedersten Ideen, dieses die allerbedeutsamsten zur Darstellung.

Ganz außer und über dieser Reihe steht die Musik (W I 302). Nicht können wir nach Schopenhauer in ihr die Nachbildung oder Wiederholung irgend einer Idee erkennen; und doch wirkt sie mächtig auf das Innerste des Menschen; wir glauben ihren Sinn zu verstehen mit einer Deutlichkeit, wie den kaum einer Kunst sonst und können doch nicht in Worte fassen, was sie uns sagt. Wie die andern Künste möchten wir auch sie in Beziehung zur Welt setzen; denn auch sie scheint uns das Wesen der Welt und unser innerstes Sein aufzuschließen, ja ihre Wirkung ist viel unfehlbarer, schneller und deutlicher, und doch kennen wir weder Einzelding, noch Idee, der sie entspräche (W I 302 f.). Schopenhauer giebt uns Aufschluß darüber durch eine Auffassung

der Musik, die zu beweisen er selbst für unmöglich hält, an deren Wahrheit er aber mit festester Überzeugung glaubt (W I 303).

Wohl steht die Musik zur Welt auch im Verhältnis der Darstellung zum Dargestellten, wohl ist auch sie ein Nach- und Abbild der Welt, wie die andern Künste; aber sie offenbart uns das Wesen der Welt viel unmittelbarer als jene. Nicht eine Idee, eine Objektivation des Willens stellt sie dar: die Musik bildet den Willen selbst ab. Sie ist eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens wie die Welt selbst es ist, wie die Ideen es sind. Die anderen Künste reden nur vom Schatten, sie vom Wesen selbst. Sie ist dabei unabhängig von der erscheinenden Welt und könnte gewissermaßen auch für sich bestehen, wenn die Welt der Vorstellung zu Grunde ginge (W I 304). Zwischen der Musik und den Ideen besteht nun aber eine merkwürdige Verwandtschaft, da beide das Wesen der Welt ausdrücken. Es ist keine unmittelbare Ähnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie, durch deren Erläuterung das Wesen der Musik aufgehellt und erklärt werden kann (W I 304).

Nicht wie in einer einzelnen Idee offenbart sich der Wille in der Musik; sondern sie symbolisiert und analogisiert uns, wie das gesammte Reich der Ideen, dessen einzelne Glieder wir mit Hilfe der andern Künste einzeln in die Vorstellung bekommen können, von dem einen Willen erfüllt, getragen, nur Erscheinung dieses einen Dinges an sich ist. Gewissermaßen ein Abbild oder Gegenstück zum Ideenreich wäre so die Musik; und wie dieses nur eine Erscheinung des Willens ist, so auch diese tiefste und höchste Kunst.

In den tiefsten Tönen der Harmonie erkennt der Philosoph die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens wieder, die unorganische Natur, die Masse des Planeten. Tiefer als zu diesen niedrigsten Ideen reicht unsere Erkenntnis der unorganischen Natur nicht; die Materie ohne Form und Qualität, nicht verbunden mit einem gewissen Grade der Willensäußerung, rein als solche, ist uns unerkennbar. Ebenso müssen auch die Schwingungen des ton-

erzeugenden Körpers erst eine gewisse Höhe der Zahl erreicht haben, bis wir sie als Ton empfinden; jenseits dieser Grenze sind sie uns im musikalischen Sinne unerkennbar, analog der reinen Materie. — Wie nun aus den niedrigsten Stufen, aus der Masse des Planeten, sich zuerst die noch unorganischen, aber schon mehrfach sich äußernden Körper, Mineralien und Krystalle, entwickeln, wie dann das ganze organische Leben daraus entsteht und doch immer auf diesem Grunde ruht, so ist die tiefste Stimme der Harmonie, der Grundbaß, Träger und Quelle der höheren harmonischen Töne. Die Ripienstimmen, die sich über ihm erheben, entsprechen der gesammten Stufenfolge der Ideen (W I 305). Langsam und schwerfällig, wie die unorganische Natur, bewegen sich die tieferen Stimmen der Harmonie. Der Repräsentant der rohesten Masse, der Baß, kann nur in großen Stufen, in Terzen, Quarten und Quinten steigen und fallen; schnelle Läufe oder Triller sind seinem Wesen so fremd, daß sie sich nicht einmal imaginieren lassen. Beweglicher sind schon die höheren Stimmen, wenn auch ohne melodischen Zusammenhang und sinnvolle Fortschreitung, wie ja auch das Pflanzen- und Tierleben, dem sie entsprechen, noch nicht zielbewußt und nach individuellem Plane geregelt, sich abspielt (W I 306). Dies wird erst erreicht in der höchsten Stufe der Objektivation des Willens, dem besonnenen Leben und Streben des Menschen, dessen Repräsentant in der Musik die höchste, die Hauptstimme ist, die Melodie. Sie erzählt die geheimste Geschichte des menschlichen, von Besonnenheit beleuchteten, d. h. bewußten Willens. Den Übergang von Glück zum Wunsch höheren Glückes, von Freude zu Leid, und Leid zu Freude, wie er im Willen des Menschen vorgeht, stellt die Melodie dar, indem sie vom Grundton abweicht und abirrt, auf Umwegen wieder zu einer harmonischen Stufe gelangt, durch Disharmonien sich wieder zum Einklang drängt. So liegt in der Erfindung der Melodie eine geniale Enthüllung der tiefsten Geheimnisse menschlichen Wollens und Empfindens (W I 306 f.). Dabei ist die Möglichkeit der Melodien unerschöpflich, wie die Natur in

der Bildung von Individuen und Lebensläufen. Und wie die Individuen durch den Tod einander ablösen, so erlischt die Melodie in einer Tonart, um in einer ganz andern in ähnlicher Form wieder aufzublühen (W I 308).

Auch die Thatsache, daß die organischen Wesen unter sich viel verwandter sind und sich viel näher stehen, als ihr gesammtes Reich der unorganischen Welt, findet ihre Analogie in der Musik, da es aus der Natur des Tonsystems entspringt, daß der Baß, um die schönste und vollste Wirkung der Harmonie zu erzielen, weiter von allen Stimmen fern bleiben muß, als die oberen Stimmen von einander (W II 511). Und doch hängt die Melodie noch in ihrem ganzen Wesen mit dem tief unter ihr liegenden Basse zusammen, da sie einen Teil der von Baß und Ripienstimmen bedingten Harmonie bildet, wie auch der menschliche Organismus nicht frei ist von den niedersten Objektivationsstufen, den Ideen der Schwere und der chemischen Eigenschaften (W II 512). — Als eine sehr merkwürdige Analogie wird noch die Irrationalität der Zahlen, durch die man die Töne auszudrücken sucht, einerseits, und der nicht aufzuhebende Widerstreit zwischen den Erscheinungen der Individuen andererseits hervorgehoben (W I 314). Ein beständiger Kampfplatz ist die Welt der Erscheinungen, in der doch nur ein Wille erscheint, freilich um so den innern Widerspruch mit sich selbst zu offenbaren; so ist keine vollkommen richtige Musik zu denken, geschweige denn auszuführen, da man keine Skala ausrechnen kann, in der alle Töne zu einander das richtige Verhältnis hätten.

Durch alle diese Analogien will Schopenhauer zeigen, daß die Musik das innere Wesen, das Ansich der Welt ausspricht und zwar in einer höchst allgemeinen Sprache. Wie die Begriffe sind die Melodien gewissermaßen ein Abstraktum der Wirklichkeit, die zu beiden das Besondere, Individuelle, den einzelnen Fall liefert. Und doch liegt die Musik, wie jede Kunst, den Begriffen andererseits ganz fern, da diese gleichsam nur die abgezogene Schale der Dinge enthalten, während die Musik den innersten Kern, das Herz der Dinge

giebt; in der Sprache der Scholastiker ausgedrückt, liefern die Begriffe die universalia post rem, die Abstraktion von der Wirklichkeit, die ihrerseits die universalia in re darstellt; die Musik aber giebt die universalia ante rem (W I 311).

Auf diesem Verhältnis der Musik zu den Begriffen beruht der scheinbar so paradoxe Parallelismus der Philosophie und dieser Kunst. Die Philosophie will nichts anderes sein, als eine vollständige und richtige Wiedergabe und Aussprechung des Wesens der Welt in sehr allgemeinen Begriffen. So will sie dasselbe in Begriffen leisten, was die Musik in ihrer Sprache, in den Tönen giebt. Gelänge demnach eine vollständige, ins einzelne gehende begriffliche Erklärung der Musik, so müßte diese mit der Erklärung der Welt gleichlauten, also die wahre Philosophie sein, sodaß man, Leibnizens bekanntes Wort parodierend, sagen könnte: Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi (W I 312 f.).

Eine Folge der Unabhängigkeit der Musik, sowohl von der Erscheinungswelt wie vom Begriffe, ist auch, daß aus ihrem Gebiete das Lächerliche vollständig herausfällt (W I 312). Enttäuschungen, falsche Subsumptionen, die die Quelle des Lächerlichen sind, können nur zwischen Begriffen und Erscheinungen vorkommen. Die Musik, deren unmittelbares Objekt der Wille ist, ist wesentlich ernst, wie der Wille selbst. Und doch ist sie wieder ganz ohne die Wirklichkeit des Willens und fern von ihrer Qual, sodaß sie wie ein ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht (W I 312). Ihre Allgemeinheit ist auch der Grund, daß sie nicht eine einzelne bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis, oder Schmerz, oder Jubel u. s. w. ausdrückt, sondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, den Jubel (W I 309). Sie gleicht in ihrer Allgemeinheit den geometrischen Figuren und Zahlen; wie diese auf alle möglichen Objekte der Erfahrung anwendbar sind, so giebt sie uns die anschauliche Form, das Ansich, die Seele aller möglichen Erscheinungen des Willens (W I 310).

Fragen wir nun, wie diese wunderbare Kunst, die zu

allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt, in der Seele des Künstlers zu stande kommt. Wie zur Erklärung der Musik der Begriff untauglich ist, muß auch mehr als in jeder andern Kunst der schaffende Genius hier frei von Reflexion und bewußter Absichtlichkeit sein. Wenn der Begriff für den Künstler im allgemeinen schon unfruchtbar ist, so wird er dem Musiker direkt schädlich. Denn er soll keine bewußte Nachahmung, wie sie Begriffe vermitteln, geben, auch nicht die Nachahmung von Ideen, sondern er soll, sich selbst unbewußt, das innere Wesen des Willens direkt zu Tage bringen (W I 311). Inspiration ist sein Wirken; er „spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat" (W I 307). Infolge dieser Unbewußtheit und Unmittelbarkeit der künstlerischen That ist auch mehr als bei irgend einem andern Künstler, im Komponisten der Mensch vom Künstler getrennt und unterschieden (W I 307).

Ähnlich unmittelbar, wie ihre Entstehung in der Seele des Künstlers, ist die Wirkung der Tonkunst auf die Hörer. Das Ohr, das sie aufnimmt, ist der passive Sinn des Menschen, im Gegensatz zu dem aktiven Auge. Bis in's Innerste des Gehirns werden die Schwingungen getragen und erzeugen die Empfindung des Tones unmittelbar, ohne daß erst, wie beim Auge, durch den Verstand auf einen Gegenstand außerhalb geschlossen würde. Die Wahrnehmung geschieht ausschließlich in der Zeit, sodaß die Musik auch hierin ihrem Objekt, dem Willen, entspricht, den wir, wie wir sahen, durch das Selbstbewußtsein, allein mit Hilfe des inneren Sinnes, der Zeit, wahrnehmen (W I 314). Nichts wirkt mehr auf die Denkkraft als die Töne, und ein feiner Kopf ist geradezu daran kenntlich, daß er keinen Lärm ertragen kann (W II 32—35). Um so eindringlicher ist dann aber auch die Wirkung der Musik auf ihn, der bisweilen eine besondere Erhabenheit der Stimmung als langdauernde Nachwirkung folgt (W II 36). Da sie den Willen zum Gegenstande ihrer

Darstellung hat, so erklärt sich leicht, daß sie auf den Willen, d. i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers stark einwirkt, sie schnell erhöhend oder umstimmend (W II 512). Sie schmeichelt sich in unser Herz, dem sie stets die vollkommene Befriedigung seiner Wünsche vorspiegelt. Freilich ist dies nicht die rechte Art, Musik zu genießen; solange der Wille noch interessiert ist, sind wir nicht frei von Leid und Qual; wir sind dann selbst noch die gespannte, gekniffene und zitternde Saite (W II 516). Erst wenn wir die Musik, wie jede andere Kunst, nur mit dem Intellekt aufnehmen, nur das Bild des Willens, seines Verlangens und seiner Befriedigung in ihr sehen, dann wird sie uns zum Panakeion unserer Leiden (W II 516, I 309); und wir erleben das anziehendste Schauspiel, die geheimsten Regungen des Willens vor uns enthüllt zu sehen. Da die Musik so die Quintessenz des Lebens darstellt, verfallen wir leicht dem Hange, sie beim Zuhören zu realisieren; sie giebt uns den Kommentar zur Wirklichkeit, aber nur in allgemeinster Form, und wir suchen den einzelnen Fall dazu zu ergänzen. Ihre Geisterwelt bekleiden wir in der Phantasie mit Fleisch und Bein und sehen Scenen des Lebens und der Natur in ihr (W I 309). Auch das ist ihrer Wirkung leicht schädlich, da es ihr einen fremdartigen, willkürlichen Zusatz giebt, der die ihr eigne Allgemeinheit einschränkt. So fordert die Musik trotz ihrer tiefsten Wirkung auf den Menschen, wie alle Künste, sehr viel Übung, um richtig aufgenommen zu werden; und hören und spielen empfiehlt daher der Philosoph auf jede Weise als Teilnahme an dieser heilsamen Kunst (Ns IV 399).

Die höchste Form, in der die Musik uns erscheint, und deren Genuß wir uns am angelegentlichsten hingeben sollen, ist die Symphonie, der schönste Tummelplatz, auf welchem die Musik ihre Saturnalien feiert (P II 464). Das ganze Orchester giebt die Möglichkeit zur Entfaltung der mächtigsten Harmonie aller Stimmen, und dadurch spricht sich in der Orchesterkomposition die Analogie mit dem Willen am gewaltigsten und deutlichsten aus. Die Beethovensche

Symphonie als Musterbild zeigt uns die größte Verwirrung, der doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist rerum concordia discors, ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt (W II 514, P II 464). Zugleich sprechen alle menschlichen Leidenschaften und Affekte in zahllosen Nuancen aus ihr; jedoch alle nur in abstracto und ohne alle Besonderung. In großen Sätzen, langen Gängen, weiten Abirrungen bezeichnet das Allegro maëstoso ein großes, edles Streben nach einem Ziel und dessen endliche Erreichung, während das Adagio vom Leiden eines solchen Strebens spricht, das alles kleinliche Glück verschmäht; in Moll erlangt es den Ausdruck des höchsten Schmerzes und wird zur erschütternden Wehklage (W I 308).

Ähnlich frei wie in der Symphonie bewegt sich die Musik in der Sonate und im Konzerte. Auch die nur vierstimmige Musik des Quartetts kann uns bisweilen tief ergreifen; doch steht sie zum Orchester im Verhältnis von Zeichnung zu Ölgemälde; ihre Wirkung ist hauptsächlich dadurch beschränkt, daß ihr die Weite der Harmonie, d. h. die Entfernung zweier oder mehrerer Oktaven zwischen dem Baß und der tiefsten der drei obern Stimmen, abgeht, was grade im Orchester die gewaltigste Wirkung thut, die noch unglaublich erhöht wird, wenn eine große, bis zur letzten Stufe der Hörbarkeit hinabgehende Orgel fortwährend den Grundbaß dazu spielt (P II 466).

Von ihrer Unmittelbarkeit und Allgemeinheit büßt die Instrumentalmusik ein, wenn sie zur malenden Musik wird, zu der sich sogar Haydn und Beethoven, dagegen Mozart und Rossini nie verirrt haben (P II 462). In der Tonmalerei spricht sie nicht mehr das innere Wesen des Willens selbst aus, sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach. Dazu hat sie Haydn in den Jahreszeiten, auch in der Schöpfung an vielen Stellen gemißbraucht; und ebenso wird sie in allen Bataillenstücken dazu herabgewürdigt (W I 311 f.) Auch wird die musikalische Wirkung beein-

trächtigt, wenn die Musik irgend einem andern Zwecke dient, sei es, daß sie mit einem Text verbunden ist, oder als Kirchen-, Opern-, Militär-, Tanzmusik u. dergl. auftritt (P II 464).

Die menschliche Stimme ist ursprünglich nichts anderes als ein modificierter Ton, wie der eines Instrumentes, und nur zufällig ist es, daß sie als Werkzeug der Sprache eine Verbindung der Musik mit der Poësie ermöglicht. Doch bleiben die Worte stets eine fremde Zugabe, und um die Musik in ihrer höheren Wirkung nicht zu schmälern, sollten die Verse fade und einfach sein; vielleicht würden sie besser zur Musik gedichtet, als ihr ein Text zu Grunde gelegt. Für einen rein musikalischen Geist ist die Sprache der Töne selbstgenugsam und bedarf keiner Beihilfe; dagegen ein Hörer, dessen anschauender oder reflektierender Intellekt nicht ganz müßig sein mag, durch beigefügte Worte oder eine darzu vorgeführte Handlung mehr an die Musik gefesselt werden und einen größeren Eindruck erhalten kann, als von der reinen Instrumentalmusik (W II 512 f.). Dieser kommt von allen Gesangskompositionen in der Wirkung und im musikalischen Werte am nächsten die Messe, deren meistens unvernommene Worte, oder endlos wiederholte Hallelujah, Gloria, Eleison, Amen u. s. w. zu einem bloßen Solfeggio werden, sodaß die Musik trotz des Textes ungehindert alle ihre Kräfte entfaltet, nur den allgemeinen Kirchencharakter bewahrend (P II 467 f.). Mehr als hier hängen Text und Musik zusammen bei dem gesungenen Liede. Doch ist die höhere Macht der Musik, die Allgemeinheit ihrer Sprache, die Tiefe ihres Wesens dabei leicht zu erkennen, da dieselbe Musik zu mehreren Strophen gesungen werden kann (W I 311). Alle Lieder wie Arien sollten aber nur für Sopran oder Alt geschrieben sein, da die Stimme der Melodie immer die höchste sein muß. In Baß- und Tenorgesängen nimmt sich die Singstimme nur wie eine vorlaute, harmonische Stimme aus, die die Melodie, welche den hohen Instrumenten zufällt, überschreien will; oder aber die Begleitung wird dabei kontrapunktisch nach

oben versetzt und die tiefere Singstimme erhält die Melodieführung, was aber der Natur der Melodie, wie dem Wesen der Musik überhaupt ganz und gar widerspricht. Große Meister wie Mozart und Rossini wissen diese Übelstände zu mildern; aber sie sind dadurch nicht aufgehoben (P II 467).

Auf der Fähigkeit einer Melodie, für viele Texte auszureichen, beruht auch das Wesen des Vaudeville, einer bei uns jetzt wenig noch gepflegten Art von Gesangsaufführungen, wobei meist auf bekannte Melodien neue Texte gesungen werden (W I 311). „Ein Vaudeville ist einem Menschen zu vergleichen, der in Kleidern paradiert, die er auf dem Trödel zusammengekauft hat“; ihm analog ist das Potpourri „eine, aus Fetzen, die man honetten Leuten vom Rocke abgeschnitten, zusammengeflickte Harlekinsjacke; — eine wahre musikalische Schändlichkeit, die von der Polizei verboten sein sollte“ (P II 469).

Am brennendsten wird die Frage nach dem ästhetischen Werte einer Verbindung der Musik mit andern Künsten, speciell mit der Poësie, wenn es sich um die Oper handelt. Für uns ist es doppelt interessant, zu hören, was Schopenhauer über das Gesammtkunstwerk meint, da ja sein großer Jünger und Prophet, Richard Wagner, praktisch und theoretisch, wenn auch nicht die Oper, so doch das Musikdrama zur größten Geltung hat bringen wollen. Da muß es uns denn sehr wunder nehmen, daß der philosophische Lehrmeister Wagners nur mit wenig Achtung, ja mit Geringschätzung von der Oper spricht. „Strenge genommen könnte man die Oper eine unmusikalische Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister nennen, als bei welchen die Musik erst eingeschwärzt werden muß durch ein fremdes Medium“ (P II 466). Anstatt die Musik, die mächtigste Kunst, allein in ihrer „Allgenugsamkeit“ (Ns IV 31) auf den empfänglichen Geist wirken zu lassen, werden in barbarischer Weise die Mittel des ästhetischen Genusses angehäuft; eine komplicierte Opernmusik, die Fabel des Stückes, dazu ein buntes Gedränge phantastischer Bilder, die lebhaftesten Licht- und Farbeneindrücke stürmen auf den Zuschauer ein, betäuben und zer-

streuen ihn, sodaß er sich nicht ganz der Musik hingeben kann und ihre so unglaublich innige Sprache nicht zu verstehen vermag. Als Schlimmstes kommen noch die Ballette hinzu, die oft mehr auf die Lüsternheit, als auf den ästhetischen Genuß berechnet sind und mit ihren monotonen Tanzmelodien den musikalischen Sinn gänzlich ermüden und abstumpfen (P II 465). So schildert Schopenhauer mit abschreckenden Farben die große Oper. Immer ist es nur die Musik, die für ihn Bedeutung und Wert hat. Alles andere ist Beiwerk, und je mehr es zurücktritt, desto besser für das Kunstwerk. Text, dramatische Handlung, Pantomimen sind nie der Musik ganz entsprechend, da sie nur ein beliebiges Beispiel zur Allgemeinheit ihrer Form bilden. Sie drückt den Sturm der Leidenschaften und das Pathos der Empfindungen überall auf gleiche Weise aus, mag Agamemnon und Achill oder der Zwist einer Bürgerfamilie das Materielle des Stückes liefern. „Sie ist die Seele des Dramas und sieht wie Gott nur die Herzen“. Da sie sich nie dem Stoffe assimiliert, bleibt sie auch in den lächerlichsten und ausschweifendsten Possen der komischen Oper in ihrer wesentlichen Schönheit, Reinheit und Erhabenheit bestehen, und Nichts vermag sie von ihrer Höhe herabzuziehen (W II 514). Die Musik freizuhalten von der Herrschaft des Textes und des ganzen Opernbeiwerks ist deshalb vornehmlich die Aufgabe des Opernkomponisten. Am meisten hat dagegen Gluck gesündigt, dessen Opernmusik, von den Ouverturen abgesehen, ohne Worte nicht genießbar ist (P II 466). Echt musikalisch ist dagegen „die höhnende Verachtung, mit welcher der große Rossini bisweilen den Text behandelt hat“ (P II 468). Seine Musik thut auch, mit bloßen Instrumenten ausgeführt, ihre volle Wirkung; so rein und deutlich spricht sie ihre eigne Sprache und so wenig bedarf sie der Worte.

Neben Rossini scheint für Schopenhauer besonders Mozart die größte Verehrung als Musiker zu verdienen, während er die Größe Beethovens wohl zu würdigen weiß, ihn aber doch nicht so frei hält von dem Vorwurf, die Musik mit fremden Elementen vermischt zu haben (P II 462). Von

der Musik seiner Zeit hält Schopenhauer nicht viel; sie sieht es mehr auf die Harmonie als auf die Melodie ab, und diese grade hält er „für den Kern der Musik, zu welchem die Harmonie sich verhält, wie zum Braten die Sauce“ (P II 464).

Es ist Schopenhauers Meinung nach leicht möglich, daß den Verfall der Musik die Oper herbeigeführt hat (P II 466 f.). Denn abgesehen davon, daß die Musik sich in ihr einer abgeschmackten Fabel anschmiegen muß, daß ihre Wirkung durch Tanz und Ballet gestört wird, wirkt allein schon die dreistündige Dauer der großen Oper abstumpfend auf die musikalische Empfänglichkeit. So kommt es, daß nur die Meisterwerke der Gattung eigentlich genießbar sind. Man solle, rät er den Komponisten, die Oper mehr zu kontrahieren und zu koncentrieren suchen, um sie womöglich auf einen Akt und eine Stunde zu beschränken; längstens solle sie aber zwei Stunden dauern, da sonst die unausgesetzte Musik zu einer Nervenqual würde (P II 468). Reine Musik ist in der Oper eigentlich nur die Ouverture, deren Wesen Schopenhauer kurz dahin charakterisiert, daß sie zur Oper vorbereiten solle, indem sie den Charakter der Musik und auch den Verlauf der Vorgänge ankündigt; jedoch dürfe dies „nicht zu explicit und deutlich geschehen, sondern nur so wie man im Traume das Kommende vorhersieht“ (P II 468 f.).

Die Musik der Oper ist, wie jede, die einem Text und einer sonst ihr aufgelegten Realität, als Tanz und dergl. dienstbar ist, analog der Architektur, die neben dem ästhetischen, einen der Kunst fremden, praktischen Zweck zu erfüllen hat (P II 463). Die Analogie der Musik mit der Baukunst spielt auch sonst noch eine Rolle bei Schopenhauer, und zwar in der kurzen Betrachtung, die er der physischen Seite der Musik und ihrer Verbindung mit der metaphysischen widmet (W II 515—523).

Hier geht er zunächst von der Theorie aus, daß alle Harmonie der Töne auf der Koincidenz der Vibrationen beruht. Solange die Schwingungszahlen zweier Töne ein rationales und in kleinen Zahlen ausdrückbares Verhältnis haben, tritt ein Zusammenfallen der Schwingungen häufig

ein; in unserer Apprehension verschmelzen die Töne mit einander und stehen dadurch im Einklang. Ist dagegen das Verhältnis irrational oder nur durch größere Zahlen auszudrücken, so widerstreben die Töne der zusammenfassenden Apprehension, da keine faßliche Koincidenz der Schwingungen eintritt, und es entsteht die Dissonanz. Wie Konsonanz und Dissonanz zum Bilde des Willens werden, haben wir schon oben gesehen. Aber die physikalische Theorie erklärt auch, daß das Ohr vorzugsweise dem höchsten Tone folgt, weshalb die höchste Stimme zur Führung der Melodie berufen ist. Denn nach der Theorie liegt das eigentlich Musikalische in der Proportion der Schnelligkeit der Schwingungen, nicht in der relativen Stärke. Die schnelleren Schwingungen der höheren Töne unterstützen zugleich die Beweglichkeit des Soprans (W I 515—517).

Auf das Wesen der Melodie geht Schopenhauer noch ausführlicher ein, indem er ihrer Genesis näher auf den Grund zu gehen sucht (W II 517—523). Die Melodie besteht aus zwei Elementen, einem rhythmischen und einem harmonischen, die man auch mit quantitativ und qualitativ bezeichnen kann, da das erstere die Dauer, das letztere die Höhe der Töne betrifft. Beiden liegen arithmetische Verhältnisse, also die Zeit, zu Grunde. Dabei ist der Rhythmus das wesentlichere Element, da er schon allein, z. B. auf der Trommel, eine Art Melodie geben kann; die vollkommene Melodie verlangt aber beide, da sie in ihrer abwechselnden Entzweiung und Versöhnung besteht. Beim Rhythmus tritt nun die oben schon erwähnte Analogie der Musik mit der Baukunst hervor. Er ist für die Zeit dasselbe, was im Raum die Symmetrie ist. Wie ein Bauwerk aus gleichen Steinen, die zu symmetrischen Dimensionen geordnet sind, besteht, so ein Musikstück aus gleichen Takten, die zu gleichen Perioden und symmetrisch sich wiederholenden Teilen zusammengefügt werden und schließlich zu ganzen, gleichmäßig gebauten Sätzen anwachsen. In diesem Sinne billigt Schopenhauer das Goethische Witzwort, das die Baukunst eine erstarrte Musik nennt, und setzt es noch fort, indem

er die Ruine als eine gefrorne Kadenz bezeichnet; denn wie die Kadenz, losgerissen vom Zwange des Rhythmus die Fermate zu einem freien Lauf benutzt, so stellt sich in der Ruine ein von der Symmetrie entblößtes Bauwerk dar (W II 519 f.). Freilich tiefer als bis zu dieser formellen Ähnlichkeit geht die Analogie zwischen der einfachsten und der ausgedehntesten, wirksamsten Kunst nicht; die Extreme berühren sich zwar, aber nur in einem ganz nebensächlichen Punkte. — Das zweite, das harmonische Element der Melodie hat den Grundton zur Voraussetzung und besteht in einem Abirren von ihm durch alle Töne der Skala, bis auf kürzerem oder längerem Umwege eine harmonische Stufe, meistens die Dominante oder Unterdominante erreicht, dann aber auf gleich langem Wege wieder zum Grundton zurückgelenkt wird. Fällt nun das Zusammentreffen der Töne mit einer harmonischen Stufe nicht auch zugleich auf einen bestimmten, ausgezeichneten Zeitpunkt des Rhythmus, so wirkt es nicht. Und darin besteht die Entzweiung des rhythmischen und harmonischen Elements. Dagegen versöhnen sich beide, wenn der Abschluß des harmonischen Fortschreitens der Melodie auf einen guten, accentuierten Taktteil trifft. An einem Notenbeispiel erläutert Schopenhauer diesen Vorgang (W II 521). Metaphysisch betrachtet, ist diese Entzweiung und Versöhnung das Abbild der Entstehung neuer Wünsche und ihrer Befriedigung, was wir schon oben als das Wesen der Melodie erkannt hatten. Wird die mit Gewißheit erwartete finale Konsonanz, welche die Versöhnung bildet, durch eine Dissonanz verzögert, so entsteht der Vorhalt, durch den das Verlangen nach der Konsonanz verstärkt wird. So wird auch am Schluß die größte Wirkung erzielt, wenn der endgültigen Versöhnung die weiteste Entzweiung vorhergeht, d. h. wenn der Dominantseptimenakkord den Schlußakkord einleitet. Diese beiden sind überhaupt die zwei Grundakkorde der ganzen Musik, auf die alle vorkommenden Akkorde zurückzuführen sind. Denn der Wechsel von Verlangen erregenden und befriedigenden Akkorden ist die Musik, wie das Leben des Herzens (der Wille) ein steter Wechsel von Beunruhigung

durch Wunsch oder Furcht mit Beruhigung, Unzufriedenheit mit Befriedigung ist. Und wie es zwei allgemeine Grundstimmungen des Gemütes giebt, Heiterkeit oder wenigstens Rüstigkeit und Betrübnis oder doch Beklemmung, so hat die Musik zwei entsprechende, allgemeine Tonarten, Dur und Moll. Daß der Wechsel eines halben Tones in der Terz, eine so geringe Veränderung, eine so wunderbare Wirkung thut, daß aus Heiterkeit Schmerz wird, läßt ermessen, „wie tief die Musik im Wesen der Dinge und des Menschen gegründet ist“ (W II 522).

So sehen wir, wie Schopenhauer auch in der „physischen“ Betrachtung der Musik immer eine Bestätigung für seine metaphysische Auffassung zu finden weiß. Auf die Metaphysik der Musik kommt ihm alles an, und sie wollen wir auch vornehmlich, nachdem wir seine ganze Lehre dargestellt haben, im folgenden kritisierend zu würdigen versuchen.

---

# KRITIK

VON

# SCHOPENHAUERS METAPHYSIK DER MUSIK.

---

## I. Die metaphysischen Grundlagen.

Schon längst hat die Kritik nachgewiesen, wie Schopenhauers Philosophie gerade die widersprechendsten Ansichten und Lehren in sich zu vereinigen bemüht ist, wie sie daher selbst von Widersprüchen durchsetzt ist und sogar in ihren Principien sich selbst widerlegt. Eine Verbindung des Realismus mit dem Idealismus, des Spiritualismus mit dem Materialismus nennt Eduard von Hartmann Schopenhauers System (Über die notwendige Umbildung der Schopenhauerschen Philosophie aus ihrem Grundprincip heraus. Philos. Monatshefte II, S. 457). Und durch diese vier Elemente spielt seiner Ansicht nach ein fünftes hindurch, ein embryonischer objektiver Idealismus, dessen Auftreten für Hartmann den siegreichen Durchbruch der ewigen Wahrheit bedeutet. Auch Schopenhauers neuester Kritiker, Kuno Fischer (Arthur Schopenhauer, Heidelberg 1893) löst vor unseren Augen durch Aufdecken der zahlreichen tiefgreifenden Widersprüche die Grundansichten Schopenhauers auf. Wenn sich auch wohl in den meisten größeren philosophischen Werken und in allen Philosophemen Widersprüche werden nachweisen lassen — hat man doch z. B. neuerdings Kants Kritik der reinen Vernunft für das widerspruchsvollste Werk erklärt —, so hat doch diese Erscheinung bei Schopenhauer einen Grund, der für das Verständnis seiner geschichtlichen Stellung wie seiner Philosophie überhaupt wichtig ist. Es sei uns gestattet, hier auf das Buch Rudolf Seydels: Schopenhauers philosophisches System (Leipzig 1857) hinzuweisen, durch das wir hauptsächlich zum Studium Schopenhauers

angeregt wurden. Seydel weist Schopenhauer in der Geschichte der Philosophie eine Übergangsstellung an zwischen Kant zu Fichte, Schelling und der ganzen neuesten Philosophie. In Fichte hat sich seiner Ansicht nach der Umschwung von diskursiv-rationalistischer zu intuitiv-illuministischer Philosophie vollzogen. Fichtes Wissenschaftslehre gehört in ihrer ersten Darstellung noch in das 18. Jahrhundert, in die ältere Periode; ihre neueren Darstellungen, die Vorlesungen über die Wissenschaftslehre und die Anweisung zum seligen Leben sind Zeugnisse der neueren Richtung. Den Wendepunkt bildet das Jahr 1800 mit der Schrift über die Bestimmung des Menschen. Hier erhebt sich Fichte zum ersten Male über den kritischen Rationalismus und seine Folge, den subjektiven Idealismus und verklärt unter Vorahnung des neuen illuministischen Erkenntnisprincipes die Skepsis, zu der die Wissenschaftslehre geführt hatte, zum praktischen Glauben (das. S. 2—4). Die Identitätsphilosophie, die mit genialer Anschauung, der Kunst verwandt, ein Urprincip erfaßt und es als die Idee des Absoluten oder Gottes an die Spitze stellt und aus ihm die nunmehr erst zum Organismus gewordene Wissenschaft entwickelt, ist das schließliche Ziel dieses Umschwunges. Fichte hat selbst noch erreicht, was seine Schüler dann mit frischer Kraft zu schneller und höchster Entwicklung brachten (das. S. 5—7). Anders nach Seydels Ansicht Schopenhauer. Er „ist im Übergange selbst stehen geblieben; sein Standpunkt schließt sich zunächst an den der Schrift Fichtes „Über die Bestimmung des Menschen“ an. Seine Philosophie steht auf der Kante des Übergangs vom 18. ins 19. Jahrhundert, daher ihr fortwährendes Oscillieren, das von dem allgemeinsten hiatus aus das ganze System in großen, kleinen und kleinsten Widersprüchen durchzittert. Einen widerspruchsvolleren Philosophen wird man kaum finden. Dagegen weisen: die Art, wie er zum Dingansich kommt, seine Lehre vom Willen und dessen Objektivationen, die er in der Natur, nicht aber in der Geschichte verfolgt, während von Fichte das Umgekehrte gilt, weisen seine Bevorzugung der Intuition, sein Kunstinteresse

und seine Berufung auf Dichter, seine Hochstellung der Musik nach Weise der Romantiker, seine Schätzung des Katholicismus wie der Askese, ja seine Liebe zum Wunderbaren und das Bestreben, das Faktische aus den Arsenalen des Aberglaubens zu retten, weist endlich sein eigner mehr belletristischer als wissenschaftlicher, in negativem Interesse oft launiger und launischer, nicht selten sehr witziger Ausdruck und Stil — verkündigend auf die Erscheinungen der neuen Periode hin", „verkündigend, trotzdem daß diese Erscheinungen Schopenhauern bereits 1818 im Rücken lagen [als sein Hauptwerk erschien], weil seine Schriften nicht den vollen Eindruck derselben erfahren haben, sondern sich faktisch (nicht chronologisch) wirklich nur wie Vorboten dazu ausnehmen" (das. S. 7. f.) Dieses allgemeine Urteil über die historische Stellung Schopenhauers hat Rudolf Seydel durch die Kritik der wichtigsten Teile des Systems bestätigt, indem er besonders die Logik, Naturphilosophie (Physik) und Ethik Schopenhauers behandelt. Wie es aber die angeführte Stelle schon ausspricht, und es auch nicht anders sein kann bei einem sich so bedeutend und kraftvoll äußernden Geiste wie Schopenhauer, sind alle Teile seines Wesens von demselben Principe beherrscht, und wir finden auch in Schopenhauers Stellung zur Kunst, in seiner Begabung für künstlerischen Genuß und vor allem in der Metaphysik der Künste die Übergangsstellung wieder. Schopenhauer wurzelt in der klassischen Zeit und atmet die Lebensluft der Romantik. Wie die Augen eines Januskopfes sind seine Blicke nach rückwärts und vorwärts gerichtet; ein Werden ist in ihm fixiert; er ist unschuldig verurteilt, auf der Schwelle zu stehen wie die Büßer der katholischen Kirche, und kann weder rein die frische Luft der klassischen Natur genießen, noch auch sich ganz an den romantischen Mysterien des Heiligtums berauschen. In gewissem Sinne ist er darin mit Heinrich Heine zu vergleichen, nur daß dieser den Verfall der romantischen Poësie, Schopenhauer dagegen den Übergang zu ihr und der ganzen romantischen Zeit in Wahrheit personificiert. Beiden ist gemeinsam das Unentschiedene

ihrer inneren Stellung und als Folge davon, das unbefriedigte Gemüt, die Bitterkeit des Charakters, der sich gern des Witzes und des beißenden Spottes bedient, um sich von dem eignen Mißmut zu befreien.

Daß von Schopenhauers Neigung zur Romantik auch seine Auffassung der Musik betroffen wird, hebt schon Rudolf Seydel hervor, wenn er sagt, daß seine Vorliebe für diese Kunst an die Weise der Romantiker gemahne. Wir hoffen nun genauer zu zeigen, daß gerade Schopenhauers Metaphysik der Musik eine wichtige Brücke nach der Romantik hinüber bildet, sodaß sich in diesem Teil seines Systems die Quintessenz seiner Philosophie und seines Geistes wie im ganzen so auch besonders in der Eigentümlichkeit der Übergangserscheinung deutlich offenbart.

Um zu einem klaren Urteil über Schopenhauers Metaphysik der Musik zu gelangen, müssen wir zunächst die Grundlagen untersuchen, auf denen seine Lehre von der Musik aufgebaut ist, wie wir schon in der Darstellung genötigt waren, viel tiefer auf das gesammte philosophische System einzugehen, als das zunächst zu dem speciellen Zweck erforderlich zu sein scheint.

Die Musik stellt nach Schopenhauer nicht wie die andern Künste die Ideen, sondern den Willen selbst dar. Da ist es zunächst der Begriff des Willens, der zur Kritik auffordert. Der Wille ist nach Schopenhauer das Ding an sich, ist ewig, unveränderlich, einer, raum-, zeit- und vielheitslos und bildet, über alle Individualität erhaben den metaphysischen Urgrund aller Erscheinung. Und wie kommt Schopenhauer zu dieser Erkenntnis? Durch einen Analogieschluß oder, wie Kuno Fischer sagt, durch eine nicht genaue Gleichung. Erinnern wir uns aus der Darstellung, daß der Wille uns zuerst in der vierten Klasse der Objekte unserer Erkenntnis entgegentrat. Das Selbstbewußtsein macht uns mit dem Willen bekannt und erklärt uns unsere Handlungen als Willensthaten. So ist, was wir zunächst Willen nennen, eine dem Individuum bekannte individuelle Erscheinung, die durch den innern Sinn, die Zeit, wahrgenommen wird. Wenn auch

diese Erkenntnis ganz unmittelbar vor sich geht, so ist es doch immerhin eine Erkenntnis, die uns, wie jede andere, auf dem kritischen Standpunkt zu bleiben nötigt. Wir müssen uns noch immer bescheiden, daß der in uns erkannte Wille nicht das gesuchte Objekt selbst ist, sondern nur eine Form seiner Erscheinung für unsern Intellekt. Und es ist eine transscendente Glaubenssache, den in uns erkannten Willen für das Letzte, Äußerste zu halten und mit dem Ding an sich, das sich in uns offenbart, gleich zu setzen. Freilich fordern die Thatsachen des Selbstbewußtseins ein Letztes, Äußerstes in uns, das wir nicht verleugnen können, das in allem Denken und Thun sich auswirkt; und es wäre ein Namenstreit, ob wir es mit Fichte u. a. das Leben, oder mit Schelling u. a. das Urwollen oder Gott oder das Sein nennen wollen, oder mit Schopenhauer schlechthin den Willen. Aber dieser Urgrund unseres Wesens ist streng zu scheiden von unserm individuellen Wollen, das wir als solches an seinen Thaten erkennen, das uns am Leib als Behagen oder Schmerz erscheint und Gegenstand unseres Selbstbewußtseins ist. Es ist ein oft gerügter Fehler Schopenhauers, daß er die Scheidung des metaphysischen Urwillens von dem individuellen Einzelwillen von vornherein versäumt und sie auch später nur vorübergehend trifft und nie lange festhält. Und doch beruht auf dieser Scheidung das Wesen der Weltanschauung. Wenn der selbstische, individuelle Wille, der zu des eignen Einzellebens Nutzen nach engen Zwecken und kurzsichtigen Trieben handelt, mit dem ewigen Weltleben, das nur um des Lebens selbst willen lebt, identificiert wird, muß Pessimismus eine Folge solcher Vermischung sein, während die Ertötung des Willens, nämlich des individuellen egoistischen Willens, wie sie Schopenhauers Ethik fordert und seine Ästhetik für den Ursprung des Schönen erklärt, ganz im Sinne aller edlen Religionen und jedes ernsten Optimismus ist.

Neben diesen beiden Willensbegriffen tritt bei Schopenhauer noch ein dritter auf, der besonders in der Ethik eine Rolle spielt, aber auch in die Ästhetik eingreift. Statt Wille

sagt der Philosoph im vierten Buche seines Hauptwerkes und auch sonst häufig: Wille zum Leben. Er nennt den Ausdruck selbst einen Pleonasmus, da in dem Worte Wille eigentlich schon der Wille zu wollen, also zu leben eingeschlossen ist. Und doch ist auch dieser Wortgebrauch nicht unbedenklich für das System. Denn auch hinter diesem Ausdruck versteckt Schopenhauer die beiden ganz verschiedenen Arten des Willens, den individuellen und den metaphysischen, und giebt sie sich selbst für einen aus. Der metaphysische Wille zum Leben ist eben jene unerforschliche Urthätigkeit, die hinter allen Lebensäußerungen, hinter allem Sein als treibende Kraft anzunehmen ist, die wir Urwillen oder schlechthin Leben nennen wollen. Wenn man diesem absoluten Urwillen aber eine bestimmte Absicht zuzuschreiben vermöchte, so müßte ihn Schopenhauer, mit einem Ausdrucke Rudolf Seydels, vielmehr Wille zum Erkennen, als zum Leben nennen, denn sich selbst zu erkennen, ist nach Schopenhauer die einzige wahre That, also auch der einzige Zweck des Willens. Der individuelle Wille zum Leben dagegen hat die Selbsterhaltung des Individuums zum Ziel, das er, nie ganz befriedigt, in dem stets mit Leiden verbundenen Kampfe ums Dasein zu erreichen strebt. Nichts als die Thätigkeit, der Drang, das Streben ist diesen beiden Willen gemein. — Und trotzdem spricht der Philosoph dem Urwillen, dem Ding an sich, Raum und Zeit und somit alles Werden ab! Doch auf diesen Punkt und damit auf die Anwendung der Kategorien auf das Ding an sich einzugehen, würde uns zu weit führen. Es genügt, hier gezeigt zu haben, daß unter zwei Arten von Willen auszuwählen ist, wenn wir das Objekt der musikalischen Darstellung im Willen suchen sollen.

Was Schopenhauer beim Willen unterlassen hat, das hat er beim Intellekt gethan und eine Scheidung zwischen dem individuellen Intellekt und einem über das Individuum hinausgehenden Erkenntnisvermögen getroffen. Er kennt zwei Intellekte, oder vielmehr zwei Stufen des einen Intellekts. Zuerst ist er nur Diener und Werkzeug des Willens. Vermittelst der Erkenntnis, die dem Satze vom Grunde unter-

worfen ist, läßt er dem Willen die Welt der Einzeldinge erscheinen und giebt ihm so Gelegenheit, seine Kräfte zu üben, sich selbst zu erhalten. Erst auf einer höheren Stufe der Entwicklung löst sich der Intellekt von der Herrschaft des Willens, um als reines Subjekt der Erkenntnis die Ideen und in ihnen adäquat das Ding an sich zu erkennen. Trotz dieser zwei verschiedenen Stufen des Intellekts ist auch hier die ungenügende Trennung von Individuum und Welt, von Mikrokosmos und Makrokosmos verhängnisvoll. Der Intellekt ist nicht primär, sondern der Wille soll das Primat im Selbstbewußtsein, sowie im Sein überhaupt haben. Erst in der weiteren, sonderbarer Weise zeit- und raumlosen Entwicklung des metaphysischen Willens stellt sich der Intellekt ein und mit ihm erscheinen die individuellen Organe, die Gehirne der Menschen. Diese müssen sich aber schon, ehe sie als solche erkannt wurden, als Parasiten des all-einen Willens gebildet haben, da sie ja den Intellekt erst als Funktion in Thätigkeit setzen sollen. Somit ist das Gehirn ein sekundäres Produkt des Willens, der Intellekt aber sogar tertiär (vergl. Kuno Fischer, Arthur Schopenhauer S. 468). Nun soll der Intellekt sich entwickeln und das Gehirn an Feinheit der Konstruktion und Gewicht wachsen, um sich vom Dienste des Willens zu lösen. Das Gehirn, das doch selbst ganz und gar Wille ist, soll sich vom Willen lösen! Es ist richtig, wie Schopenhauer es zuweilen ausdrückt: der Kopf soll über das Herz siegen; dann ist das Gehirn, der Kopf, Sitz des Intellekts, das Herz Sitz des Willens. Da ist aber nur der individuelle Wille gemeint. Dem Leben als solchen, dem ewigen, metaphysischen Sein gehören Wollen und Denken in gleicher Weise an. Das spricht sich auch schon in der vollkommenen Identität des Erkennens und Wollens im Ich aus. Cogitare und velle gehen beide auf die innere Erfahrung des vivere zurück. Im individuellen Leben des Ich freilich streiten sich Wille und Intellekt, und der Wille hat anscheinend das Primat, da sich das Leben vom Unbewußten zum Bewußten entwickelt, und wir von unbewußter Thätigkeit des Intellekts nur wenig wissen. Allein es ist

immer noch eher zu vermuten, daß es einen unbewußt wirkenden Intellekt ebenso wie einen unbewußten Willen giebt, wie auch z. B. Ed. v. Hartmann im Gegensatz zu Schopenhauer annimmt, als daß der individuelle Intellekt erst ein Produkt des Willens sein und dann sich zum Sieg über das Ding an sich erheben soll! Wenn der Intellekt zum Selbstbewußtsein und zur Erkenntnis der logischen Wahrheiten gelangt, so überwindet er leicht den individuellen Willen und regelt ihn nach seinen Principien; nie aber kann er sich von dem ewigen Werden der Welt befreien, denn indem er denkt und schließt, indem er anschaut und vorstellt, lebt er und bethätigt die Kraft, die vom Urgrund der Welt aus in ihn ausstrahlt. Wie Schopenhauer selbst zuweilen das richtige Verhältnis des Intellekts zum Willen ahnt, zeigt sich u. a. in diesen Worten (W II 427): „Nur wann der Wille, mit seinen Interessen, das Bewußtsein geräumt hat und der Intellekt frei seinen eigenen Gesetzen folgt, und als reines Subjekt die objektive Welt abspiegelt, dabei aber doch, obwohl von keinem Wollen angespornt, aus eignem Triebe in höchster Spannung und Thätigkeit ist, treten Farbe und Gestalt der Dinge in ihrer wahren und vollen Bedeutung hervor“. Was ist der „eigene Trieb“ anderes, als die Urthätigkeit, der Urwille, der sich im Intellekt äußert? — „Von keinem individuellen Willen angespornt und dem eignen metaphysischen Thaten- oder Willenstriebe folgend“ so würde die Stelle lauten müssen, um keine Zweideutigkeit und keinen Widerspruch zu enthalten. —

Bis hierher war es der doppelte Wille, der uns zu einer Kritik des Intellekts Grund gab. Wir können sonach mit Schopenhauer zwei Arten des Intellekts annehmen: der niedere Intellekt dient dem individuellen Willen; der höhere steht auf derselben Stufe wie der individuelle Wille, ist also nicht von ihm abhängig, sondern vermittelt dem Individuum eine reine, ohne Rücksicht auf persönliche Zwecke aufgenommene Erkenntnis, ist aber, wie jede Lebensäußerung, ein Ausfluß des metaphysischen Urwillens, der sich in ihm in eine specielle Art von Thätigkeit umsetzt.

Nun aber kommt bei Schopenhauer noch etwas ganz Neues hinzu; und hier wird sich zeigen, daß die zwei bisher gefundenen Arten niederer und höherer Erkenntnis beide noch nicht Schopenhauers eigentlichem höhern Intellekt angehören. Sein höherer Intellekt ist weit mehr als ein bloßer Intellekt, denn er soll das Wesen des Genies ausmachen und zur Erkenntnis der Ideen dienen. In dieser neuen Bestimmung des Intellekts wurzelt die Metaphysik des Schönen und der Künste, und hier wird auch unsere Kritik die wichtigsten Ausgangspunkte finden. — Das Genie ist das reine Subjekt der Erkenntnis; seine Größe besteht darin, daß infolge eines Übermaßes der Gehirnmasse sein Intellekt sich vom Dienste des Willens loslösen und zur willenlosen Erkenntnis gelangen kann. So gleicht es in gewisser Beziehung dem Kinde; denn auch im Kinde überwiegt der Intellekt. Hier aber aus dem Grunde, weil in ihm der Geschlechtstrieb noch nicht erwacht ist, mit dem erst der Wille zur vollen Stärke anwächst (W II 451). — Wir wollen hier nicht erst an eine zerstörende Kritik viel Worte verschwenden; es liegt auf der Hand, wie hier die oben aufgedeckte Vermengung von individuellem und metaphysischem Willen ihr Wesen treibt; sondern wollen nur unsere Auffassung vom Genie kurz darlegen.

Bleiben wir bei dem Vergleich mit dem Kinde. Kann es ein Wesen geben, in dem sich schöner und intensiver die Fülle des Seins offenbart als in einem gesunden Kinde! In diesem vollen Leben, das nach allen Richtungen sich gleichmäßig auswirkt, müssen wir das richtige Verhältnis aller individuellen Eigenschaften und Vermögen zu einander und zu dem Leben des Ganzen bewundern. Wille und Intellekt sind beide noch in der Knospe, und das Individuum widerstreitet noch durch keine Einseitigkeit der in ihm wirkenden Lebenskraft, die sich gesund und allseitig zu entwickeln strebt. Der Mikrokosmos ist noch eingebettet in den Makrokosmos und frei vom Kampfe und Leiden der individuellen Welt. Ähnlich dem Kinde ist das Genie. Zwar sind in ihm oft die einseitigsten Talente zur größten Voll-

kommenheit ausgebildet, aber doch muß es das Gleichgewicht aller Kräfte, die Harmonie aller Fähigkeiten, Gesundheit an Leib und Seele besitzen. Die geniale Kraft kann sich auf mancherlei Weise offenbaren, und doch ist es immer die aus tiefstem Seelengrunde quellende Macht des Urwillens, die sie leiten muß. Zu einem Genie bedarf es „einer gottgeschaffenen Seele, die ihrem Ursprunge getreu bleibt".*) Alles Individuelle im Genie, all sein Thun und Lassen muß getragen und von innen getrieben sein durch das ursprünglichste Leben, nicht darf ein persönliches, menschlich beschränktes Wollen, oder Erkennen, oder drittens Fühlen That oder Wort bestimmen.

Man wird hier schon vermuten, daß wir Schopenhauer noch einen Mangel in seinem System vorzuwerfen haben, der bei der Betrachtung über das Genie zu Tage tritt. Das Genie wird einseitig aufgefaßt als reines Subjekt der Erkenntnis, als welches es sich vom Willen befreit. Wo bleibt da das dritte Vermögen des menschlichen Geistes, die Urteilskraft über Schön und Häßlich, die wir oben schon als Fühlen bezeichnet haben? — Schon Rudolf Seydel hat hierauf hingewiesen. Er vermißt bei Schopenhauer „das Gemüt, welches Gefühl ist, sofern es den Eindruck des Schönen empfängt, Phantasie oder Bildkraft, sofern es das Schöne hervorbringt". „Intellekt und Wille teilen sich in den Raub, den sie am Gemüte begangen" (a. a. O. S. 98), wobei der Intellekt, wie wir hinzufügen möchten, den Löwenanteil erhält. In Schopenhauers Intellekt, soweit er das Wesen des Genies ausmacht, ist die ästhetische Urteilskraft, das Gefühl, mit aufgenommen. Die Kontemplation ist keine reine Erkenntnis mehr, sondern das Verhalten eines genießenden Intellekts. Dieser Genuß ist nun bei Schopenhauer, wie jedes Glück, nur negativ und besteht in der Befreiung vom Willen. Der Intellekt soll ihm zum Quietiv des Willens werden, und aus diesem Grunde konnte Schopenhauer unmöglich das Wesen des Genies als Offenbarung des

*) Carlyle: Über Helden und Heldenverehrung. Deutsch von J. Neuberg. Berlin 1853. S. 257.

Urwillens erfassen und mußte das Schaffen, die im Genie thätige Produktionskraft übersehen. Die That des künstlerischen Genies, um hier den Philosophen und den Helden, die unserer Ansicht nach mit dem Künstler die drei Hauptarten genialer Menschen ausmachen, zu übergehen, ist ein aus den innersten Tiefen der Seele entspringender Akt; sie wurzelt in der noch ungetrennten Einheit des Schönen, Wahren und Guten — im Unerforschlichen, im Absoluten, im Leben an sich, oder wie wir es sonst nennen wollen. Sie vereinigt somit Wollen, Erkennen und Fühlen, oder Schaffen, Schauen und Genießen. Es ist also keins der individuellen Vermögen eigentlich ausgeschlossen, oder auch alle; denn sie sind ungetrennt bei einander thätig. Wenn der Künstler auf diesen tiefsten Grund zurückgehend das allein echte Kunstwerk aus sich heraus gebiert, so giebt er uns in ihm einen Teil der Welt, ein Glied des Alls, uns so verwandt und verständlich, wie es die Wirklichkeit selten oder nie sein kann. Denn diese zu verstehen, auch nur ein wirkliches Wesen ganz zu erfassen, müßten wir Gott sein. Wir können nur das begreifen, was wir selbst sind oder geschaffen haben. Der Menschengeist kann nicht über sich hinaus, und wenn er erkennen will, so muß er sich an das halten, was sein Werk, seine Schöpfung ist, und in diesem Sinne ist die Kunst seine Welt, eine für ihn begreifliche Welt.

Hiermit wollen wir uns zu dem letzten Teile der grundlegenden Kritik wenden, zur Besprechung der Ideenlehre, bei der wir auf das Genie zurückzukommen noch einmal Gelegenheit haben werden.

Die Aufnahme von Platos Ideenlehre in seine monistische Philosophie hat Schopenhauer sehr entschiedene Gegnerschaft eingebracht. Herbart überschlägt in seiner Recension (Ges. Werke XII, 369—391) die „an sich nichtige Natur- und Kunstphilosophie, welche bei Herrn Schopenhauer aus dem Gemenge entsteht", ganz (S. 385). Sehr scharf formuliert Ed. v. Hartmann die Widersprüche, in die sich Schopenhauer damit verwickelt (Philos. Monatshefte II, 463 f.); ähnlich deckt auch Kuno Fischer die Antinomien auf, durch

die sich Schopenhauers Ideenlehre selbst auflöst (Arthur Schopenhauer S. 466 ff.). Unsere Kritik soll sich in der Hauptsache nur gegen zwei Punkte richten, die für den vorliegenden Zweck, wie sich herausstellen wird, von Wichtigkeit sind; zuerst gegen das Verhältnis der Ideen zu den Einzeldingen und dann gegen den Ursprung der Ideen, wodurch wir wieder auf das Genie geführt werden.

Die ganze Welt der Wirklichkeit soll nach Schopenhauer nur ein Produkt des Intellekts, nur in der Vorstellung sein; und ebenso sollen die Ideen, so verlangt es der Willensmonismus, nur in der Vorstellung existieren. Es besteht also eine große Verwandtschaft zwischen Idee und Einzelding. Letzteres ist eine Vorstellung des niederen Intellekts; erstere, im reinen Subjekt der Erkenntnis vorgestellt, soll eine höhere Art von Vorstellung sein; sie steht dem Willen, dem Ding an sich näher als das Einzelding. Dieses wird, wenn wir in ihm die Idee erkennen, geradezu vernichtet; denn hatte der niedere Intellekt es uns vorgestellt, so weicht es mit dem niedern Intellekt dem höhern und wird zur Idee. Müßte dann aber nicht die vorgestellte Idee, da sie doch dem Ding an sich, dem Willen, eine Stufe näher steht, als das Einzelding, eine viel größere Fülle und Kraft der Realität in sich tragen als dieses? — Wenn wir als Individuen einen Gegenstand betrachten, so ahnen wir kaum den kleinsten Teil der Kräfte, die in ihm schlummern; und doch sollte er uns bekannt sein, da doch unsere Vorstellung allein ihn aus dem Ding an sich abgrenzt, sich schafft. Der Mangel mag daran liegen, daß wir eben nur als Individuen den Gegenstand betrachtet haben. Wie aber, wenn wir als „ewiges Weltauge", als reines Subjekt der Erkenntnis die Idee erkennen? — Ja, dann glauben wir das Wesen des Gegenstandes im Innersten zu verstehen; der Künstler schafft und bildet das nach, was er sah, und was ist sein Werk geworden? — Ein Scheinding ohne jede Kraft der Realität. Und wenn das Kunstwerk auch nur ein Abbild der Idee ist, so macht es uns doch das Wesen der erkannten Idee deutlich genug, daß wir empfinden müssen, wie viel weniger

von dem rätselhaften Drange des Ding-an-sich-Willens sie in sich hat, als das Einzelding, das eigentlich gar nicht mehr existieren dürfte, sobald wir die Idee erkennen. Man mag über die Objektivität der Dinge außer uns denken, wie man will, als Solipsist oder Anhänger der Monadenlehre, auf keinen Fall dürfen wir annehmen, daß eine noch so hohe oder mystische Erkenntnis das Verhältnis der scheinbaren Außenwelt zu uns ändern könne, daß die Dinge, wie sie uns als wirkende erscheinen, zu wirken aufhörten dadurch, daß wir sie als Ideen erkennen. Hätte Schopenhauer seinem Systeme treu bleiben wollen, so hätte er sich und uns überzeugen müssen, daß die Ideen ebenso viel, wenn nicht noch mehr Gewißheit und Realität in sich trügen, als die Einzeldinge zu haben scheinen. Alles, was von den Einzeldingen gilt, soweit es auf Rechnung des in ihnen wirkenden Willens kommt, müßte in viel verstärkterem Maße auch von den Ideen gelten; oder aber Schopenhauer hätte die Welt der Einzeldinge in unsern Augen so herabsetzen und zu Schemen verflüchtigen müssen, daß sie noch viel minderwertiger und realitätsloser als seine Ideen geworden wären. Wo bliebe dann aber die Welt als Wille, wenn gerade das, worin sich der Wille äußert, das Wirken der Materie, die Lebensäußerung von Pflanze, Tier und Mensch nicht nur in der Form der Wahrnehmung sondern im innersten Wesen selbst zum bloßen Scheine würde? — So weit geht Schopenhauer nicht; er lehrt die Welt als Wille und Vorstellung; und der Wille bleibt immer der Grund der Erscheinung, auch wenn sie von uns als Vorstellung erkannt ist. Trotzdem aber verlangt Schopenhauer von uns, seine Ideen für eine direktere Objektivation des Willens zu halten als die Einzeldinge, obgleich diese wirklich sind, uns einen thätigen Willen jederzeit fühlen lassen, jene dagegen wirkungs- und willenlos sind, wie das Subjekt, das sie erkennt. — Schopenhauers wie Platos Ideen haben u. A. n. nur das Verhältnis von — freilich nicht begrifflichen — Abstraktionen zur Wirklichkeit. Die Idee ist eine mit der Anschauung vorgenommene Abstraktion von der Wirklichkeit, die ihre einzige Realität in der

Phantasie besitzt. Die Wirklichkeit selbst bleibt unverändert trotz der Ideenbildung, die sie in irgend einem Subjekt hervorgerufen hat.

Interessant ist es, zu beobachten, wie Schopenhauer selbst im Verlaufe seiner Betrachtung immer mehr in unsere Anschauung über die Idee verfällt. So erklärt er für objektiv schön die Gegenstände, die die Erkenntnis der Idee erleichterten. Hier sind die Gegenstände fest objektiv gegeben, und nur die Erkenntnis der Idee ganz ins Subjekt verlegt, wie es sein muß. Auch dürfte er nie von einem Naturschönen sprechen, da doch alles Schöne wie Häßliche nur vom Intellekt gebildet ist und Naturgegenstände, sowie sie als schön, d. h. als Ideen aufgefaßt werden, zu existieren aufhören müssen. Er kann, trotz des eifrigsten Kämpfens dagegen, aller Orten dem nicht entgehen, daß er den Einzeldingen Realität außer uns gewährt, um die Intellektualität der Ideen, die im System verlangt ist, zu erhalten.

Das Organ nun, in dem uns die Idee erscheint, in dem wir sie zugleich schaffen und erkennen, die Phantasie, schätzt Schopenhauer viel zu gering, wenn er sie nur als Werkzeug des Künstlers ansieht. Sie soll, wie wir in der Darstellung sahen, nur dienen, dem Künstler das Anschauen zu erleichtern, ihm auch Gegenstände vorzuführen, wie er sie in Wirklichkeit nicht gesehen hat. „Der Phantasiebegabte vermag gleichsam Geister zu citieren, die ihm, zur rechten Zeit, die Wahrheiten offenbaren, welche die nackte Wirklichkeit der Dinge nur schwach, nur selten und dann meistens zur Unzeit darlegt“ (W II 433). Wie sehr auch hier schon die bildende Fähigkeit der Phantasie hervorgehoben ist, so ist doch davon nichts gesagt, daß sich die wahre Schöpferkraft des Menschen in ihr zeigt. Für Schopenhauer ist sie nur das Gedächtnis der Anschauungen und der Ort, um die Erfahrungen zu registrieren, zu ordnen und nach Bedarf wieder einzusehen; sie besorgt nur den Import und die Konservierung der Vorstellungen für unser Innenleben. Nicht aber gilt sie ihm als das Medium, in das sich das innerste Leben des Künstlers zunächst ver-

äußerlicht, um mitteilbar zu werden. Die Phantasie ist u. M. n. gleichsam der Thon, in dem der Künstler zuerst sein Werk bildet. Wie ein Gedanke mit dem Worte der Muttersprache, so ist ein künstlerisches Wollen mit dem Phantasiebilde verbunden; und je entschiedener und koncentrierter der Schaffensdrang sich äußert, desto konkreter ist das vorschwebende Phantasiebild. Die Idee, die der Künstler erkennt, ist, wir wiederholen es, weiter nichts als eine in Phantasie umgesetzte Thätigkeit, ein Schaffen, ein Bilden in der Phantasie und zwar ohne Verstandesreflexion, ohne Begriffe, wie Schopenhauer immer richtig hervorhebt, sondern unmittelbar eine aus dem Innern dringende That, die sich in der Phantasie in gewohnte Formen der sinnlichen Wahrnehmung eingießt, sie durchdringt und sich ihnen einbildet mit ihrem eignen, ursprünglich sich äußernden Leben.

Aus dem Wesen der Idee, wie wir es hier erläutert haben, aus ihrem Verhältnis zum Einzelding und ihrem Ursprung in der Phantasie erhellt unmittelbar, wie einseitig Schopenhauers Auffassung des Genies, auf das wir jetzt zurückkommen müssen, als des reinen Subjekts des Erkennens ist; besteht doch seine Begabung vielmehr darin, daß es sich zum Erleben und Erzeugen der Idee in der Phantasie aufschwingen kann anstatt zur bloßen Erkenntnis. Bei dieser Thätigkeit und somit bei jeder echten Kunstleistung wirkt nicht nur der Intellekt, sondern die ganze Seinsfülle, der Urwille, soweit er im Individuum ist, das Leben als Einheit von Denken, Fühlen und Wollen. Schopenhauer eliminiert den Willen ganz und gar aus der Seele des Künstlers und zwar sowohl den individuellen, als den metaphysischen. Den individuellen Willen als solchen mußte er allerdings ausschließen und läßt ihn richtig erst dann wieder im Künstler eintreten, wenn das eigentliche, technische Verfertigen des Kunstwerks beginnt. Nicht aber sollte er das innere Schaffen, die centrale Äußerung des Urwillens im Individuum, ohne die die Thätigkeit des Künstlers zur reinen Kontemplation wird, außer acht lassen. Es hätte sich damit freilich seine ganze Philosophie, be-

sonders auch die Ethik anders gestalten können. Die Wahrheit bricht auch in diesem Punkte an einer Stelle wider Willen durch; das ist bei der Besprechung der menschlichen Schönheit (W II 479): „Das Selbe, was, wenn es vom Willen unzertrennt bleibt, Geschlechtstrieb mit fein sichtender Auswahl, d. i. Geschlechtsliebe giebt; eben Dieses wird, wenn es, durch das Vorhandensein eines abnorm überwiegenden Intellekts, sich vom Willen ablöst und doch thätig bleibt(!), zum objektiven Schönheitssinn für menschliche Gestalt, welcher nun zunächst sich zeigt als urteilender Kunstsinn, sich aber steigern kann bis zur Auffindung und Darstellung der Norm aller Teile und Proportionen, wie dies der Fall war im Phidias, Praxiteles, Skopas u. s. w. — Alsdann geht in Erfüllung, was Goethe den Künstler sagen läßt:

Daß ich mit Göttersinn
Und Menschenhand
Vermöge zu bilden,
Was bei meinem Weib'
Ich animalisch kann und muß.“

Der Goethische Vers enthält die Wahrheit, nur daß Schopenhauer in dem „Göttersinn“ den erhöhten Intellekt allein, nicht aber die ganze wahrhaft göttliche Schaffenskraft des Künstlers erkennt, die durch den Intellekt wie durch einen elektrischen Funken ausgelöst wird und sich in die Phantasie ergießt. — Als Ergänzung Schopenhauers in diesem Punkte soll hier ein kleines Buch nicht unerwähnt bleiben, in dem der Versuch gemacht ist, die Grundzüge einer Ästhetik nach Schopenhauer zu entwickeln (H. Klee: Grundzüge einer Ästhetik nach Schopenhauer. Berlin 1875). Der Verfasser hebt besonders das mit dem erhöhten Intellekt verbundene Schaffen im Künstler hervor. Die künstlerische Thätigkeit setzt sich ihm zusammen aus Intuition und Handeln, die sich zum Nachahmen vereinen (S. 23). Und wenn er auch in der Intuition nur ein unthätiges Hinbrüten des Geistes erblickt, was unserer Meinung nach bei der Er-

kenntnis der Idee schon zur Schöpfungsthat geworden ist, so ahnt er doch das richtige Verhältnis, da er die Kunstwelt definiert, als „Wille, der in seinem Schaffen sich selbst oder seine Ideen darstellt vermittelst der Intuition, die selbst nur wieder eine Form des Willens ist“ (S. 26).

Unsere Ansicht über die Thätigkeit des Künstlers und über den Unterschied des Intellekts von der Ideenerkenntnis mag ein Beispiel noch einmal zusammenfassen: Wir sehen eine Blume vor uns und nehmen sie zunächst mit Hilfe des niederen Intellekts wahr, der unseren individuellen Willen veranlaßt, sie zu pflücken und ihren angenehmen Duft uns zuzuführen, sie wohl auch als geeignet zu unserem Schmucke ins Knopfloch zu stecken. Bei längerer Betrachtung vertiefen wir uns in den Anblick; da schweigt der individuelle Wille; es kann uns sogar leid thun, die Blume gebrochen zu haben; denn wir fühlen uns in sie hinein und fühlen und verstehen ihr Wesen, das doch Leben ist. So erhöht sich in uns die Einzelblume zu einer Vertreterin des Lebens, des Urwillens, wir erkennen sie als Ding an sich oder als Idee, wie Schopenhauer sagen würde. Dieses „Sich Versenken“ in das Wesen der Blume ist aber kein bloßes Erkennen mehr; es ist eine That; wir glauben ihr Leben mit zu leben, indem wir das in uns neu schaffen, was uns erst nur von außen entgegentrat. Sofort wird die Phantasie in Thätigkeit gesetzt, geschieht doch schon das Sichhineindenken in die Blume mit Hilfe der Einbildungskraft. Jetzt sieht der Maler an Stelle der wirklichen Blume, die zum Modell erniedrigt wird, ein Idealbild seiner Phantasie, das hinter der Wirklichkeit zurücksteht, da es nur die Realität des Phantasiescheins besitzt, das aber für uns über der außerseelischen Realität steht, da es die Schöpferkraft des Menschen beweist und uns direkt mitfühlen läßt, der nicht nur wirkt wie die Wirklichkeit, sondern auch schafft wie Gott. Die Darstellung dieses Phantasiescheins in irgend einer Weise ist nun Aufgabe der Künste. Man lasse sich hierbei nicht dadurch beirren, daß das Phantasiebild dem Künstler meist keineswegs auf einmal deutlich ausgeprägt

vor der Seele steht. Die Helligkeitsgrade dieser Bilder sind sehr verschieden. Meist wird die Phantasieerscheinung beim bildenden Künstler so undeutlich sein, daß ihn nur das in Thon oder Farben hergestellte Abbild seines dunklen Ideals noch nicht befriedigt, daß er weiterschaffen muß, einem innern Drange folgend; wenn er erst mit dem geistigen Auge deutlich sähe, wie er's haben wollte, dann wäre ihm schon halb geholfen. Andererseits können auch nicht künstlerisch begabte Menschen Phantasiebilder bis zur Deutlichkeit der Hallucination haben. Beim Künstler muß aber noch die technische Fertigkeit und vor allem die Intensität und Ausdauer im Phantasieschaffen dazu kommen, die ihn nicht losläßt, bis er sich seines Vorwurfs zur eignen Zufriedenheit entledigt und ein Werk geschaffen hat, das den ästhetischen Schein der Kunstschöpfung treu wiedergiebt.

Hiermit kommen wir zu dem Begriff, der, wie von den meisten andern Ästhetikern, nicht richtig erkannt, so auch von Schopenhauer zugleich mit der Unterschätzung der Phantasie übersehen wurde, zum ästhetischen Schein, der in der Phantasie entsteht und in den Kunstwerken nur abgebildet wird. Es ist Eduard von Hartmanns Verdienst in der Ästhetik, diesem Begriffe, der von Schiller zum ersten Male klar und ausführlich behandelt worden ist, neuerdings den gebührenden Rang angewiesen zu haben, nachdem ihm Kirchmann und Schasler darin vorangegangen waren Ed. v. Hartmann, Ästhetik. Berlin 1886. Bd. I, 24). „Das Schöne“, sagt Hartmann (Ästhetik II 11) „liegt allemal im Schein, sei es im Sinnenschein, sei es im Phantasieschein, also immer in der subjektiven Erscheinung, wie sie idealer Bewußtseinsinhalt ist, und weder in den realen Bewegungen der Luft oder des Äthers noch in irgend welchen Dingen an sich. Das Schöne ist als solches rein ideal, und seine Realität ist nur die ideale Realität eines wirklich percipierten Bewußtseinsinhalts“; percipiert vom Beschauer des Kunstwerks, dagegen als Phantasiebild produciert und zum Kunstwerk objektiviert vom Künstler (4). Indem Hartmann seine Ästhetik auf den Fundamentalbegriff des ästhetischen

Scheins gründet, ist sie ihm konkreter phänomenalistischer Idealismus, und ist als solcher ebenso entschieden allem Realismus, wie allem abstrakten Idealismus entgegengesetzt (26). Letzterem gehört Schopenhauers Ästhetik an (Vergl. Hartmann: Ästhetik Bd. I, 44 ff.). Uns kann es nicht wunder nehmen, daß der Begriff des ästhetischen Scheins zum „Eckstein“ der Ästhetik wird, da wir oben gesehen haben, daß sich im Phantasieschein die metaphysische Thätigkeit der schaffenden Künstlerseele zunächst und direkt offenbart.

---

Bevor wir nun nach dieser grundlegenden Kritik zur Musik übergehen, müssen wir noch kurz die Fragen beantworten, die sich schon lange werden aufgedrängt haben: Wie reimt sich Schopenhauers einseitige Auffassung vom Genie, seine Geringschätzung der Phantasie mit der Neigung zur Romantik, die wir ihm zuschrieben? Wie verhält sich überhaupt seine bisher kritisierte Kunstlehre zu der von uns behaupteten geschichtlichen Übergangsstellung des Philosophen?

Goethe sagt: Klassisch ist das Gesunde, Romantisch das Kranke“ (Sprüche in Prosa. Ges. Werke bei Cotta 1853, Bd. III 547). Alles Kranke beruht aber auf einem Falsum; und zwar auf einem doppelten, einem negativen und positiven zugleich, die aber doch nicht zusammenwirken, um sich zum normalen Ebenmaß zu kompensieren. Eine besonders starke Entwicklung tritt auf einer Seite auf, während auf einer andern ein Mangel vorliegt; beides bedingt sich gegenseitig. So ist es am Leib, so auch an der Seele. Oft erkennen wir im Augenblick nur eine Seite der Krankheit und erst ein langes Studium läßt uns die andere finden. Dies erfahren wir besonders da, wo uns Krankheiten der Seele, des Gemüts, des Geistes entgegentreten, sei es im Individuum, sei es in der Nation. Auf den Mangel nun, der die Romantik in der Kunst eines Zeitalters hervorruft, können wir hier nicht eingehen, wohl aber müssen wir uns über die positiven Eigenschaften, an der wir sie erkennen, kurz verständigen.

Im allgemeinen ist es das Wesen der romantischen Kunst, daß sie nicht aus dem Zusammenarbeiten aller seelischen Kräfte entspringt und demnach auch in der Wirkung nicht ihre Gesammtheit ergreift, sondern in einer einseitigen seelischen Anlage ihren Sitz hat. Die künstlerische Phantasie wird von den individuellen Vermögen des Menschen einseitig inficiert und wirkt dadurch ebenso besonders auf die betreffende Seite des menschlichen Wesens. Wir möchten demnach drei Arten der Romantik unterscheiden. Wird die Phantasie beeinflußt von dem Fühlen, von dem Genuß des Schönen allein, so wird sie sich in mannigfaltigen Bildern ergehen, rein im Genusse ihrerselbst, und es entsteht die Romantik der Phantasie im ausschließenden Sinne. Tritt der Intellekt in die Einbildungskraft ein, sodaß sie unter seiner Herrschaft steht, so wird im Gegenteil das einmal geschaffene Phantasiebild festgehalten, andauernd betrachtet und mit Selbstbewußtsein nach allen Seiten genossen. Dies ist die Romantik der Kontemplation. Die dritte Art ist die Romantik des Temperaments. Hier beherrscht der individuelle Wille die Phantasie und ergeht sich in phantastischen Wünschen und Begehrungen. Wir brauchen wohl kaum erst darauf hinzuweisen, daß diese Trennung in drei Arten sich in Wahrheit nicht genau durchführen lassen wird. Die Phantasie ergreift so sehr das ganze Seelenleben, daß sich eines der individuellen Vermögen im künstlerischen Schaffen der Einbildungskraft wohl nie ganz allein vorfinden kann, ist doch sogar das reale Denken, Fühlen und Wollen nur im System streng geschieden, in Wahrheit aber schwer von einander abzusondern. Die krankhafte Einseitigkeit in der Phantasie besteht nur darin, daß ein Vermögen besonders im Übergewicht ist und besonders ins Bewußtsein tritt, nach dem dann die Art der Romantik benannt ist. Oft sind auch zwei Vermögen vornehmlich in Thätigkeit; so z. B., wenn wir von einem Schwelgen in der Kontemplation sprechen, wobei Gefühl und Intellekt verbunden sind, während wir dabei vom Willen kaum etwas konstatieren können, höchstens

ist er in der Gestalt des Festhaltenwollens an dem Zustand beteiligt; aber auch das Gefühl tritt noch hinter dem Intellekt zurück, der in immer wiederholter, gleichmäßig ruhiger Anschauung eines oder mehrerer Gegenstände oder Phantasiebilder befangen ist, ohne durch das mannigfaltige Leben der Bilder aufgeweckt zu werden und sich in den Dienst eines Willensinteresses zu stellen. Infolge dieser Mischungen schon im einzelnen Fall ist es natürlich, daß ein romantischer Künstler leicht wird in das Übermaß nach allen drei Seiten verfallen können. Er schwankt dann von einem Gebiete ins andere. Oft umfaßt auch eine Natur zwei stark ausgeprägte Gegensätze, wie auch eine Art nicht selten dauernd die herrschende ist. Wollten wir durch Dichter der neueren Zeit die drei Arten belegen, so würde Uhland und die schwäbische Schule die Romantik der Phantasie vertreten; dagegen, wenn auch weniger ausschließlich und stark mit der ersten gemischt, Jean Paul die Romantik der Kontemplation und Byron die des Temperaments. Bessere Beispiele giebt uns die Musik an die Hand: hier ist Schumann der Komponist der romantischen Phantasie, während die beiden andern Arten sich in grandiosester Weise in Richard Wagner vereinigen, dessen ganzes Wesen zwischen der unbedingten Herrschaft des Temperaments und der willenlosen Kontemplation schwankt. — Es ist leicht zu erkennen, wie ein solches einseitiges Überwiegen einer dieser drei Arten ein echtes Kunstwerk, als das wir in diesem hohen theoretischen Sinne nur das klassische ansehen können, unmöglich macht. Denn das echte Kunstwerk wurzelt in der noch ungetrennten Einheit von Wollen, Wissen (Erkennen oder Anschauen) und Fühlen oder von Willenskraft (Temperament), Intellekt (Kontemplation) und Gefühl (Phantasie). Und diese notwendige Koncentration besitzt eben der Romantiker nicht. Die nächste Folge der Einseitigkeit ist, daß es der Romantik meist an wirklich neuen Formen gebricht. Was sie schafft, produciert sie ohne die volle Zusammenfassung der tiefsten Lebenskraft, und so tritt ihr Werk nicht mit der Notwendigkeit und der festen Form der Natur-

produkte ans Licht; sie gießt den weichen Stoff, den sie schafft, in alte Formen ein, diese höchstens selbst verwaschend und auflösend, und ist nur mit der Reflexion in der Lage, sich ein neues, festes Gefüge zu erdenken. Ganz im Gegensatz zu dem Klassischen, dem Gesunden, bei dem Form und Inhalt so untrennbar sind wie bei dem Krystall oder einem andern Erzeugnis der Natur. Wie die Gesetze der Krystallisation, wie die Gesetze des Wachstums mit dem Wesen der Körper verbunden sind, so sehr, daß sie es selbst mit ausmachen, so ist beim klassischen Kunstwerk Form und Inhalt eins und unzertrennlich. Und nur eine Wissenschaft der romantischen Zeit konnte, wie die neuere Ästhetik auf den geradezu thörichten Gegensatz von Form und Inhalt in der Kunst kommen, der es von vornherein ausschließt, das Wesen der echten Kunst richtig zu erfassen.

Von diesem Gegensatze ist Schopenhauer noch frei. Dazu wurzelt er selbst noch zu sehr in der klassischen Zeit, dazu ist er selbst zu genial, verlangt zu sehr nach der Einheit des vollen Seins in der Kunst, um in diesem unkünstlerischen Gegensatze seine Neigung zur Romantik zu verraten. Überhaupt ist es eine der merkwürdigsten Erscheinungen, daß Schopenhauer in fast allen Urteilen über Kunst und Kunstwerke speciellerer Art vielmehr auf klassischem Boden zu stehen scheint, vielmehr Schüler Goethes ist, als in seiner Theorie. Seine praktische Ästhetik ist nicht romantisch zu nennen, wohl dagegen schlägt seine Metaphysik des Schönen und der Künste die Brücke zur Romantik. Begründen läßt sich diese Behauptung am besten, wenn wir untersuchen, wie dieses sonderbare Verhältnis bei Schopenhauer entstehen mußte. Er ist in seiner Philosophie von der Ethik und dem Pessimismus ausgegangen; es war seine Herzensüberzeugung, daß die Welt als Wille die schlechteste Welt wäre, von der er sich durch reine Erkenntnis befreien will. So wird ihm die durch den Pessimismus diktierte Ethik zu einer philosophischen Romantik der Kontemplation. Zur höchsten Stufe der Sittlichkeit gelangt das Individuum, wenn sein Intellekt sich dauernd vom Dienste des Willens löst, wenn

es alles Wollen und Leben als nichtig erkennt und verneint. Das Verharren in der Verneinung alles Wollens, die Kontemplation dieses selbst erzeugten willenlosen Zustandes ist die höchste Seligkeit und die höchste Tugend zugleich, die den Menschen zum Heiligen erhöhen. Dieses Nirwana, dieser Zustand, der halb Rausch, halb Schlaf ist, in dem der Geist selbst unthätig und unproduktiv alles über sich ergehen und an sich vorüberziehen läßt und in der reinen Betrachtung sich nur der eignen Ruhe freut, ist echt romantisch. Es ist dasselbe, was sich auf sinnlichem Gebiete bis zur Lethargie des Opiumrauchers und der apathischen Blasiertheit des gewohnheitsmäßigen Wollüstlings steigern kann, was von dem Intellekt mehr auf das Gemüt übertragen zur Sentimentalität und schließlich zur Melancholie wird. Und dieses fragwürdige Ideal der Kontemplation, das Schopenhauer, der Anlage seiner Natur folgend, in der Ethik aufstellte, übertrug er nun auch auf die theoretische Ästhetik. Die Kunst soll ihm zum Quietiv des Willens werden; sie soll zeitweise dasselbe verschaffen, was der Heilige dauernd in sich genießt, das Verneinen und Vergessen der Welt des Willens. Deshalb mußte Schopenhauer aus dem Wesen des Genies das Schaffen streichen, deshalb die Idee nur als Erkenntnis auffassen, deshalb konnte er die Phantasie nicht in ihrer wahren Bedeutung für die Kunst erkennen, als das Medium, in dem das seelische Leben des Künstlers sich zuerst gestaltend offenbart. Das sind die Einseitigkeiten, die uns berechtigen, seine Metaphysik des Schönen und der Künste romantisch zu nennen.

Von der Geringschätzung der schöpferischen Phantasie hat nun die Metaphysik der Musik am meisten zu leiden. Wir werden unten sehen, daß Schopenhauer für die Musik die Phantasie völlig übersieht und vergißt, und können schon in diesem indirekten Einfluß der von der Ethik stammenden Romantik auf die Musiklehre einen Grund dafür finden, daß auch dem Musikphilosophen Schopenhauer eine Übergangsstellung zur Romantik in der Geschichte eingeräumt werden muß.

## II. Die Metaphysik der Musik.

Durch die bisher geübte Kritik an den Grundlagen der Musiklehre Schopenhauers hat sich für uns der Standpunkt, von dem aus das specielle Gebiet übersehen und beleuchtet werden muß, sehr verändert. Wir haben gefunden, um die Resultate noch einmal kurz zusammenzustellen, daß Schopenhauer zwei Arten von Willen nicht von einander trennt, die doch wesentlich verschieden sind: das sind erstens der Wille als Ding an sich, als letzter, zugleich alles umfassender Seinsgrund, den wir zum Unterschied als Urwillen oder Leben bezeichnet haben; und zweitens der individuelle Wille, den wir in dem Willensleben des Individuums erkennen. Ferner ist uns klar geworden, daß der Intellekt, sofern er mit der Erkenntnis der Idee zum genialen Intellekt wird, nicht als eine reine Erkenntnis auftritt, sondern mit eigner Produktion verbunden ist; daß also die zwei Arten des Intellekts, die Schopenhauer annimmt, der niedere, dem Willen dienende und der höhere, freie, geniale nicht eigentlich zwei Entwicklungsstufen desselben Vermögens sind. Das Geschäft des niederen Intellekts ist wahrnehmen und denken, dagegen der höhere Intellekt ein eignes Schaffen in sich schließt und das Erkannte mit eignem Leben durchdringt. Das Produkt des höheren Intellekts, eine innere Belebung dessen, was der niedere durch Anschauung oder Begriff uns vorgestellt hat, ist die Idee. Und hier stellt sich heraus, daß der höhere Intellekt Schopenhauers nichts anderes ist, als die künstlerische Phantasie*). Denn in dieser erscheint die Idee; hier wird sie zugleich geschaffen und erkannt, und Sache des Künstlers ist es, sie in irgend welchem äußeren Material so abzubilden, daß dadurch ihr ästhetischer Schein auch in anderen hervorgerufen werden kann.

*) Stellenweise kommt Schopenhauer selbst zu dieser Einsicht. Vergl. z. B. Ns IV, 29.

Da wir in so großem Widerspruch zu Schopenhauer stehen, was das Allgemeine der Ästhetik anbetrifft, so halten wir es nunmehr für gerechtfertigt, wenn wir nicht, wie bisher, von Schopenhauers Lehre ausgehen und unsere Ansicht an der Kritik entwickeln, sondern zunächst unsere eigne Ansicht über die Musik darlegen, um dann die Resultate Schopenhauers damit zu vergleichen.

Als Einleitung hierzu möge eine kurze Umschau über die wichtigsten und bedeutendsten Theorien der Metaphysik der Musik dienen.

Wäre Schopenhauer in dem vorliegenden Gebiete der Philosophie seinem Lehrmeister Kant gefolgt, so wäre er vor manchem Irrtum bewahrt geblieben. In der Kritik der Urteilskraft (Sämmtl. Werke. Herausgeg. v. K. Rosenkranz Bd. IV) giebt Kant eine so klare und in ihrer Kürze fast erschöpfende Betrachtung der Musik, daß alle folgende Ästhetik nur wie Auslegung Kants und meist nur wie einseitige Deutung und Deutelung erscheint. „Wie die Modulation gleichsam eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, so übt die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekten aus, und teilt so, nach dem Gesetze der Association, die damit natürlicher Weise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mit“ (das. S. 203). „Die ästhetische Idee eines zusammenhangenden Ganzen, einer unnennbaren Gedankenfülle“ ist es, die die Musik ausdrückt „einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht“ (das. S. 203). Und zwar erscheint diese Idee in der durch die proportionierte Stimmung der Töne gegebenen mathematischen Form, welche die Allgemeingültigkeit des musikalischen Schönen bedingt (das. S. 203 f.). Die ästhetischen Ideen aber faßt Kant auf als Vorstellungen der Einbildungskraft, die den Anschein einer objektiven Realität haben (das. S. 185). Das Vermögen der ästhetischen Ideen gehört wesentlich zum Genie (das. S. 184). — Wir brauchen wohl nicht darauf hinzuweisen, wie sonach unsere Auffassung von Genie und Idee durch

Kant gestützt wird. — Es liegt in diesen wenigen Sätzen, die wir hier aus der Kritik der Urteilskraft, noch dazu nur abgekürzt, wiedergeben können, nicht nur die ganze Tiefe der Kantischen Metaphysik des Schönen zu Tage, sondern es sind auch die Verzahnungen gegeben, an denen die folgenden Richtungen in der Ästhetik strahlenförmig sich angefügt haben. Sowohl die einseitigste Gefühlsästhetik, wie der strenge Formalismus kann sich bei einer nicht ganz in die Tiefe gehenden Auffassung hier gefördert fühlen. Uns wird es jetzt nicht schwer, die eminente Größe Kants zu schätzen, nachdem die Geschichte der Philosophie die einseitigen Gedankenkeime, die er in sich barg, entwickelt hat und die einzelnen Sackgassen, in die sie sich begeben hatte, glücklich zu Ende gegangen ist. Jetzt sehen wir klar, daß Begriffe wie mathematische Form und Empfindungsinhalt nur zwei einseitige Ausdrücke für das Wesen der Musik sind; beide berechtigt, beide mangelhaft. Die Größe der Kunst, das Metaphysische in ihr besteht eben darin, daß sie sowohl den zerlegenden Verstand, als das empfindende Gefühl befriedigt, wie es nicht anders sein kann, da sie aus der Einheit dieser Vermögen, aus dem zugleich wahren und guten und schönen Seelengrunde entspringt. Kants wahrhaft erstaunliches Genie hat dies von Anfang an richtig erkannt, wenn er die Kunst als ästhetische Idee konkret in der Einbildungskraft entstehen läßt und doch die gesetzmäßige, mathematische Form als unbedingt ihr zugehörig erklärt.

Wie Kant seine geniale Erkenntnis vom Wesen der Musik in Worte und Erklärungen eingekleidet hat, die einseitige Auffassungen zulassen, so gehen umgekehrt die großen Denker, die auf ihm weiter bauen, meist nicht in ihrer Einseitigkeit auf; sondern es bricht die schon von Kant gesehene Wahrheit auch bei ihnen hin und wieder durch. Am wenigsten ist das noch bei der Formalästhetik der Fall, die sich schroff jedem tieferen Eingehen in das Wesen der Kunst verschließt. Ist Herbart in dieser Beziehung durch seine Größe noch vor vollständiger Blindheit bewahrt, so

artet diese Richtung bei Zimmermann fast in philosophische Trivialität aus. Für die Musik ist hier nicht zu übergehen das viel bewunderte und viel gescholtene Büchlein Eduard Hanslicks: Vom Musikalisch-Schönen (6. Auflage, Leipzig 1881), das von der Herbartschen Schule, speciell von Zimmermann adoptiert worden ist. Auch hier gilt das, was wir noch öfter finden werden, daß die einseitige Richtung selbst unvermerkt wieder auf die gemeinsame Wahrheit trifft. Über Hanslicks Buch ist viel geschrieben worden. Sehr gut scheinen mir Ed. v. Hartmann (Ästhetik I 492—499) und Hermann Lotze (Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 1868. S. 478—487) seine Bedeutung ins rechte Licht gesetzt zu haben. Hanslick polemisiert mit Geist und Schärfe gegen die pathologische, d. h. einseitig gefühlsmäßige Auffassung der Musik; er spricht der Tonkunst den Inhalt ab, wobei er aber über das Ziel hinausschießt, wenn er mit dem Verwerfen jedes begrifflichen Inhalts die Musik eine lebendige Arabeske oder ein Kaleidoskop auf unmeßbar höherer Erscheinungsstufe nennt (S. 67). Dabei kann er selbst nicht stehen bleiben und sieht sich gezwungen, indem er einen „geistigen Gehalt“ in die Töne verlegt, das reine Tonspiel wieder inhaltlich zu vertiefen*) (S. 140).

Ähnlich wie hier die formalistische Schule zur neutralen Mitte zurückkehrt, finden wir auch auf der gegnerischen Seite leicht den Kantischen Grund und Boden wieder, auf dem alle Philosophie dieses Jahrhunderts ruht.

Hegel, der große Prophet der spekulativen, inhaltlichen Ästhetik, ist dazu erst gestempelt worden durch die ein-

*) Man vergleiche hierzu außerdem die Schriften: F. Stade: Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig, C. F. Kahnt und Paul Klengel: Zur Ästhetik der Tonkunst. Inauguraldissertation, Leipzig 1876. Die erstere Schrift giebt eine klare Kritik von Hanslicks Buch; die letztere stellt sich geradezu die Aufgabe, zu zeigen, wie die wichtigsten Ansichten der neueren Ästhetiker in Bezug auf die Musik sich ohne Zwang vereinen lassen, wie eben die Wahrheit nur in verschiedenem Gewande erscheint.

seitige Fortbildung seiner Schule und durch die gegnerische Verkennung.

Nächst Kants kurzen Bemerkungen ist wohl der Abschnitt in Hegels Vorlesungen über Ästhetik, der die Musik behandelt, das Klarste, Tiefste und Schönste, was über die Tonkunst geschrieben worden ist (Ges. Werke. Berlin 1838. Bd. X. Abt. 3. S. 125—219). Und wenn er auch eine leicht mißzuverstehende Neigung hat, die Empfindung in der Musik zu sehr hervorzuheben (das. S. 144), so entfernt er sich doch nach unserer Auffassung seiner Darstellung dadurch nur wenig von der Wahrheit. Vor allem ist er ganz frei zu halten von dem Vorwurf, die Musik durch Pathologisches als reine Kunst getrübt zu haben; denn ausdrücklich betont er, daß die Musik „die Empfindungen in bestimmte Tonverhältnisse bringen und den Naturausdruck seiner Wildheit, seinem rohen Ergehen entnehmen und ihn mäßigen muß“ (S. 145). Nur darin scheint er mir zu weit zu gehen, wie er den Gegensatz der Musik, als der Kunst der subjektiven Innerlichkeit schlechthin, zu allen anderen Künsten betont, daß er sie allein für „Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt“ (S. 193) erklärt. Er übersieht dabei, daß schon das Phantasiegefühl geschweige denn der Phantasieschein der Töne eine Objektivation sind, kaum weniger konkret, als sie andere Künste auch haben. Zwar ist die Musik die subjektivste Kunst; aber ihr Unterschied von den andern ist verhältnismäßig gering, da alle nur im ästhetischen Schein ihre Existenz haben.

Im direkten Gegensatz zu dem Subjektivismus der Hegelschen Musikästhetik scheint Schelling zu stehen, der mit seinem abstrakten Idealismus in der Musik nichts Geringeres sieht, als „den urbildlichen Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht“ (Philosophie der Kunst. Sämmtl. Werke, Stuttgart u. Augsburg 1859. Bd. V. S. 369). Die Formen der Musik sind ihm „die Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden“ (S. 501). Auch diese Auffassung kann uns nicht befremden,

da wir im Kunstwerk überhaupt den Mikrokosmos als Bild des Makrokosmos erblicken. Hier ist als Wesen der Musik nur besonders die metaphysische Bedeutung hervorgehoben, während wir mehr auf den im Genie begründeten metaphysischen Ursprung Gewicht legen möchten.

Hegel und Schelling, den beiden größten Philosophen nach Kant, möchten wir Chr. Herm. Weiße an die Seite stellen, der in seiner Musikästhetik in gewissem Sinne jene vereinigt. Die Musik, speciell die Instrumentalmusik hält er für die ganz eigentliche Erscheinung des modernen Ideals, unter dem er im Gegensatz zum antiken und romantischen Ideal, „das Bewußtsein über die Idee der Schönheit" versteht (System der Ästhetik, Leipzig 1830. Bd. I. S. 301 f.). Es ist „ohne besondere, wirkliche Gestaltung, deren unbegrenzte Möglichkeit nur von ihm eingeschlossen wird, das reine, die spekulative Idee und mit dieser die Totalität des Weltbewußtseins unmittelbar gegenwärtig, wenn gleich aufgehoben in sich tragende Selbstbewußtsein der idealen Schönheit" (II. 55 f.). Und ebenso ist sowohl das Schaffen, als auch das Anschauen der Werke der Instrumentalmusik, in die sich dieses Ideal am reinsten und unmittelbarsten hineinbildet, deutlicher und entschiedener, als das Anschauen und Schaffen irgend andrer Kunstwerke, von demselben einfachen Bewußtsein begleitet, und die Werke selbst sind durch und durch von ihm beseelt und durchdrungen (II. S. 56). So stellt für Weiße die Musik eine mit metaphysischem Gehalt (Ideal) erfüllte subjektive Innerlichkeit (einfaches Bewußtsein) dar, womit die Vereinigung von Hegel und Schelling gegeben ist.*)

Ähnlich faßt H. Lotze im Anschluß an Weiße die Musik auf, wenn er ihr besonders die Fähigkeit zuschreibt, „das innere Leben und Weben der schaffenden Welt, der natura naturans oder jener Alles durchdringenden Weltseele

*) Vergl. hierzu auch die kurze und klare Darstellung in Chr. H. Weißes System der Ästhetik, herausgeg. von Dr. Rudolf Seydel. Leipzig 1872. S. 79—99.

zu schildern, wie sie, ohne noch etwas Bestimmtes zu schaffen, sich spielend der unendlichen Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit und Harmonie ihrer schöpferischen Kräfte erfreut“ (Grundzüge der Ästhetik. Leipzig 1884. S. 33).

Von der großen Zahl der jüngeren Ästhetiker möchten wir nur noch wenige erwähnen, da in einer so gedrängten Übersicht die kleinen Unterschiede innerhalb der Schulen kaum in Betracht kommen.

Direkt an Hegel hat sich auch in der Musikästhetik Fr. Th. Vischer angeschlossen (Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen III. Teil 2. Abschn. 4. Heft. Die Musik. Stuttgart 1857), sodaß aus den klaren Paragraphen seines Werkes wohl noch deutlicher als aus Hegels Abschnitt über Musik erkannt werden kann, wie gering das Vergehen ist, das jener Schule den vorwurfsvollen Namen der inhaltlichen Ästhetik eingetragen hat. Vischer spricht es oft und mit nicht mißzuverstehenden Worten aus, daß die Musik, wie die andern Künste, in der Phantasie entsteht und waltet, und daß auch ihr Empfindungsinhalt nur in der Phantasie lebt (vergl. § 747). In § 763 (S. 823) sagt er: „Die Musik als Kunst wühlt aber das ganze Gefühlsleben nur auf, um es innerhalb seiner selbst zur reinen Form in dem doppelten Sinn eines freien Scheins und einer Wohlordnung, worin das Weltganze als harmonisches empfunden wird, zu läutern“. Hiermit können wir uns fast Wort für Wort einverstanden erklären, wenn wir hinzufügen, daß das in der Phantasie dargestellte Gefühlsleben mittelst des Tones versinnlicht werden muß, um zur Musik zu werden. Zu weit geht aber Vischer, wie Hegel, im folgenden Paragraphen (§ 764), wenn er die Musik vor den andern Künsten preist als „das Ideal selbst, die bloßgelegte Seele aller Künste, das Geheimnis aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze“ (S. 826). Und eben so sehr ist sie ihm „das verflüchtigte, unentfaltete Ideal, sie hat Alles und Nichts, ist sinnlich und unsinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genusses, die doch Vielen völlig verschlossen ist, Alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maß der Dauer über-

schreitet, durch ihren innern Mangel zum Anschluß an das Wort getrieben und dann unselbständig, in ihrer reinen Selbständigkeit aber von einem Gefühle begleitet, wie ein ungelöstes Rätsel". Hier löst sich im Geiste des Philosophen allerdings die konkrete musikalische Form, die Plastik der Töne, zu sehr auf in associativ auftretende Gefühle und Gedanken, und er vergißt, daß er fast dasselbe von allen Künsten würde sagen können, wenn er ihr innerstes Wesen durch Worte ausdrücken wollte, und die konkrete Erscheinung wie hier die Töne außer Acht ließe.

Indem wir Ed. v. Hartmann, auf den wir uns schon mehrfach beziehen konnten und der uns auch im folgenden wieder begegnen wird, übergehen, wenden wir uns von der „Ästhetik von oben" weg, zur „Ästhetik von unten", zu dem über die Grundbegriffe und Gesetze der Ästhetik so vorzüglich aufklärenden Werke von G. Th. Fechner: Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1876. Fechner stellt aus der Erfahrung die Gesetze zusammen, die bei dem ästhetischen Gefallen eine Rolle spielen und findet für die Musik als das wichtigste das Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen. „Das Princip", sagt er (Teil I. S. 164), „scheint sich so zu sagen mit Lust darin zu entfalten und zu ergehen, in um so höheren Regionen, je höher die musikalische Entwicklung ansteigt". Eine längere Betrachtung widmet er der Musik, da er ihre Beziehung zum ästhetischen Associationsprincip untersucht (I, 158—177). Dieses spielt seiner Ansicht nach in der Musik eine geringere Rolle als in den andern Künsten; denn „die lebensverwandten Stimmungen" werden in der Musik nicht erst associativ als an die Töne geknüpfte Erinnerungen geweckt, „sondern in der Übereinstimmung der, durch die Musik in uns erzeugten rhythmischen und überhaupt für eine Stimmung charakteristischen Bewegungsverhältnisse mit solchen, welche vorweg in uns mit unseren Stimmungen in natürlicher Beziehung stehen, erscheint auch die Übereinstimmung der betreffenden Stimmungen von selbst natürlicherweise begründet" (I, 160). Wir sehen hier, daß auch Fechner den Stimmungsgehalt der

Musik nicht verkennt und ihn zugleich richtig auf seine musikalischen Ursachen zurückführt.

Neben diesen streng wissenschaftlichen Ästhetiken möchten wir noch ein Werk nennen, in dem uns mit viel Glück das Wesen der Tonkunst entwickelt zu sein scheint, und das wohl eins der erfreulichsten Beispiele von würdiger Popularisierung tiefer und ernster wissenschaftlicher Probleme ist. Es ist das vortreffliche Buch von Dr. Heinrich Adolf Köstlin: Die Tonkunst. Stuttgart 1879. Wohl an Hegelscher und besonders Weißisch-Carrierescher Ästhetik gebildet, giebt der Verfasser eine Darstellung der wichtigsten ästhetischen und technisch-musikalischen Probleme, immer populär und immer mit eingehendem Verständnis. Wenige Citate mögen auch dieses Buch hier vertreten. Mit einer nicht genug zu rühmenden Übersicht und Klarheit sagt Köstlin (S. 278): „Das Schöne in der Musik ist ein Zusammengesetztes, kein Einfaches: es setzt sich zusammen aus einem elementaren Schönen, dem sinnlichen Wohllaut, welcher auf der Klarheit und dem ruhigen Abfluß der Tonempfindungen beruht; aus einem formalen Schönen, das auf der einleuchtenden Verständlichkeit und Abrundung der Tonformen beruht; und endlich aus einem ideellen Schönen, welches der Geist in den Tönen selbst ist“. An anderem Orte (S. 295) nennt er den Inhalt der Musik „ein tonliches Geistesleben“. Das wahre Verständnis für sie ist „jenes, das am Torso der Form den Genius erkennt, das in der lebendigen Berührung des Geistes mit dem Genius die segensvollste Kräftigung und Stärkung des eigenen Ideallebens gewährt“ (S. 301). Sehr schön ist auch der Abschnitt über den musikalischen Stil, dessen Quintessenz die Worte geben (S. 365): „Nie erscheint das Schöne in farbloser Weise: überall erscheint es als ein Individuelles, als ein Einzigartiges, das Einmal und so nicht wiederkehrt. Es haftet ihm neben dem Hauch des Ewigen die volle Kraft des Persönlichen und Originalen an. Dieses Einzigartige und Persönliche ist der Abdruck einer menschlichen Persönlichkeit, der Ausfluß einer Wesensbestimmtheit des Menschen-

geists, die eben so sprechend die Eigenart und Einzigartigkeit dieses Geistes verkündet, wie ein Dichterwerk. In dem Maße, als der Menschengeist in die vollendete Kunstform eingeht und in ihr seine Wesensbestimmtheit ausprägt, hat der schaffende Meister Stil und tragen die Werke seinen Stil“.

Als letztes Zeugnis über das Wesen der Musik wollen wir einige Worte von Helmholtz anführen, dadurch interessant, daß sie zeigen, wie auch der Naturforscher dem Geiste der Tonkunst und ihrer metaphysischen Bedeutung nachgeht. Im XIX. Abschnitt seines Werkes: Die Lehre von den Tonempfindungen (Braunschweig 1862), der überschrieben ist: Beziehungen zur Ästhetik, sagt er in Hinsicht auf den Musiker, daß wir in ihm „einen Genius, einen Funken göttlicher Schöpferkraft, welcher über die Grenzen unseres verständig und selbstbewußt rechnenden Denkens hinausgeht“, verehren (S. 554). An den Kunstwerken „lernen wir fühlen, daß auch in den dunkeln Tiefen eines gesund und harmonisch entfalteten menschlichen Geistes, welche der Zergliederung durch das bewußte Denken für jetzt wenigstens noch unzugänglich sind, der Keim zu einer vernünftigen und reicher Entwicklung fähigen Ordnung schlummert, und wir lernen, vorläufig zwar an gleichgültigem Stoffe ausgeführt, in dem Kunstwerk das Bild einer solchen Ordnung der Welt, welche durch Gesetz und Vernunft in allen ihren Teilen beherrscht wird, kennen und bewundern“ (S. 555).

Nach dieser kurzen Übersicht in dem Gebiete unserer Aufgabe, wollen wir uns nun zu den Früchten wenden, die für uns selbst auf diesem Boden gewachsen sind.

---

Wenn wir die Gedanken über das Wesen der Kunst, die im Laufe der Kritik bis jetzt aufgetaucht sind, in kurze Sätze zusammenfassen und, was dort, polemisch entstanden, sich noch verworren und unsystematisch gab, hier in klaren Worten darstellen wollen, um das festzuhalten, was die Untersuchung uns selbst gebracht hat, so können wir fol-

gende Paragraphen aufstellen, die wir der speciellen Behandlung der Musik zu Grunde legen müssen, wenn auch ihre genauere Begründung uns hier zu weit führen würde.

§ 1. Wir müssen in uns ein Unerforschliches annehmen, das unser Leben in allen seinen Äußerungen bewirkt, die wir, soweit sie seelischer Natur sind, einteilen in denken, fühlen und wollen, oder wissen, genießen und schaffen.

§ 2. Von dieser systematischen Einteilung gehen wir zurück auf das Unerforschliche und bezeichnen es als die Einheit von Wahr, Schön und Gut; und geben ihm den Namen Urwillen, metaphysisches Leben oder Gott (auch das Absolute).

§ 3. Im Genie wirkt die centrale Einheit des im Individuum thätigen Urwillens, die koncentrierte Lebenskraft. Im künstlerischen Genie erstreckt sich diese Wirkung auf die Phantasie.

§ 4. Der in der Phantasie des Künstlers thätige Urwille bildet daselbst die Idee, welche im ästhetischen Schein zum Kunstwerk objektiviert wird.

§ 5. Die Kunst bringt also zur sinnlichen Erscheinung, was der Urwille als volle koncentrierte Lebenskraft eines Menschen (Genie) in seiner Phantasie gebildet hat.

Hier mag vielleicht das auffallen, daß wir im Künstler die Einheit von Wahr, Gut und Schön wirken lassen, um die Schönheit allein zu erzeugen. Zur Erläuterung mag folgendes dienen: Die Einheit von Wahr, Gut und Schön als Urwille und Träger alles Lebens offenbart sich auf verschiedene Weise. Den Urwillen, im individuellen Wollen offenbart, nennen wir das Gute, die Tugend; ihr Träger ist der (sittliche) Held. Der Urwille, der sich in der Erkenntnis enthüllt, ist die Wahrheit und der Philosoph ist das Genie, das sie verkündet. Der Urwille, soweit er in der Phantasie erscheint, ist die Schönheit und der Künstler ist ihr Prophet. Also erst durch das äußere Auftreten des Urwillens wird eine gewisse Verschiedenheit hervorgerufen. Trotzdem erfassen wir aber in jedem Vertreter der drei Arten qualitativ den ganzen Urwillen. Denn wie das schlecht-

hin Wahre immer nur ein inneres Erlebnis ist, so ist auch das wahrhaft Schöne und Gute eine Erhöhung unseres gesammten inneren Lebens. Wahr, Schön und Gut sind alles dreies Lebensbejahungen des Urwillens in uns, die nur auf verschiedenem Wege zu uns, zu dem gemeinsamen Centrum gelangen. So kommt es, daß der mathematische Satz ästhetisch schön wird für jeden, der ihn so versteht, daß er ihn wirklich mitlebt, wie die Geltung dieses Satzes in ihrer ewigen Wahrheit auch moralisch ewig gut und unantastbar ist; ebenso ist das Kunstwerk, sobald es vom Genie stammt, wahr für den Mathematiker, seiner Berechnung zugänglich und seinen Gesetzen folgend, und gut für den Moralisten. Zugleich wahr, schön und gut ist eben im Grunde alles, was den Urwillen, das Göttliche in uns belebt, sei es, daß es aus einer gottdurchdrungenen Phantasie, von einem erleuchteten Verstande oder von einem gottwollenden Willen uns entgegengebracht wird.

Nachdem wir aus diesen metaphysischen Grundlagen der Ästhetik erkannt haben, daß alle Künste den Ursprung in der genialen Phantasie, durch den sie mit dem Urquell alles Seins direkt zusammenhängen, gemeinsam haben, springt es sofort in die Augen, daß die Unterschiede der Künste nur darauf beruhen können, daß die Phantasieanlage und, dadurch bedingt, die äußere Objektivierung der Phantasiegebilde verschieden ist. Unter Phantasie verstehen wir die Einbildungskraft des Menschen in jeder Beziehung, nicht nur das Vermögen, sich Bilder, wie sie das Auge empfängt, im Innern vorzustellen, sondern die Fähigkeit, alle Arten von Sinneswahrnehmungen sich einzubilden, im Zusammenhang mit allen Arten von Gefühlen, mit Wollen und begrifflichem Denken. Der phantasiebegabte Mensch lebt ein Doppelleben; er leidet und wirkt zunächst wie jeder andere; seine Sinne nehmen reale Eindrücke wahr, seine Gefühle reagieren; sein Wille treibt ihn zum Handeln, sein Geist zum Denken; und in diesem realen Leben spielt die Phantasie nur die Rolle eines Vermittlers, so z. B. zwischen Sinnesempfindung und begrifflichem Denken; aber ihre

Thätigkeit ist auf das mindeste abgekürzt; sie wird zur Begleiterscheinung, deren Einfluß auf das reale Verhalten des Individuums gleich Null ist. Anders wenn der Phantasiebegabte ihr freien Lauf läßt. Dann beginnt sein zweites Leben; in einer Welt, die er sich selbst schafft, kann er dann alles erleben, was die Wirklichkeit giebt und versagt. Er kann in der Phantasie sehen und hören, sich den Gebrauch der niedern Sinne vorstellen; er kann in der Phantasie die Begriffe verwenden, wie im wirklichen Denken, kann sprechen, sich unterhalten, kann fühlen und wollen, so sehr, daß sein Körper davon ergriffen wird, daß sein Herz schneller schlägt oder der Atem rascher geht. Und trotzdem ist er weit davon entfernt, das innerlich Erlebte in der wirklichen Welt zu realisieren. — Wenn es auf der Hand liegt, worin der Unterschied zwischen sinnlicher Phantasievorstellung und sinnlicher Wahrnehmung besteht, so ist es schwerer zu erklären, wie sich reale und Phantasiegefühle und vollends reales Denken vom Denken in der Phantasie unterscheiden sollen. Gewiß bleibt Gefühl Gefühl und Gedanke Gedanke, seien sie hervorgerufen wie und wo nur immer. Ed. v. Hartmann, der das Wesen der Scheingefühle sehr klar und einleuchtend darstellt (Ästhetik II, 43), will diese auch nicht zur Phantasie selbst gerechnet wissen, und gewiß sind sie ihr nicht in demselben Maße eigentümlich, wie die sinnlichen Vorstellungen. Doch stehen wir nicht an, alles, was mit Phantasievorstellungen verbunden auftritt, selbst mit in der Einbildungskraft zu begreifen, da ihr Leben ein untrennbares Ganzes, ein völliges Verwachsensein von Bild und Gefühl und auch angewendetem Gedanken darstellt. Es ist eben ein zweites Leben, das die Seele in der Phantasie lebt, das in abgeblaßtem Schein alle realen Lebensformen des Menschen zu wiederholen vermag; Verstand, Gefühl und Willen werden zusammen mit den Sinnesvorstellungen und eng mit ihnen verknüpft von der Einbildungskraft verwendet.

Für die Künste kommt nun aber doch nicht die ganze Einbildungskraft in Frage. Die niedern Sinne fallen so gut

wie ganz aus dem Bereich der Kunst heraus; höchstens kommen in der Dichtung Geruch und Geschmack, nebensächlich erwähnt, vor oder spielen wie auch der vorgestellte Tastsinn eine entfernte associative Rolle bei dem sinnlichen Eindruck mancher Kunstwerke; selbständige schöne Künste haben sie nicht hervorgerufen. Dagegen ist es die Phantasie des Auges und des Ohres und das große Gebiet der Phantasie- oder Scheingefühle, in denen die Kunst ihre Wirksamkeit entfaltet. Je mehr die Phantasiegefühle, die mit Bildern des Gesichts- und Gehörssinns gleichmäßig verbunden auftreten können, im Phantasiekunstwerk fehlen, je konkreter die Phantasiebilder sind, desto mehr kann der ästhetische Schein ihnen entsprechen, in dem der Künstler sein Phantasiebild objektiviert. Ed. v. Hartmann unterscheidet drei Arten von ästhetischem Schein, und zwar „den mit Gesichtsempfindungen erfüllten Formenschein als Augenschein, den mit Gehörsempfindungen erfüllten Formenschein als Ohrenschein." Diesen beiden, die im Kunstwerk genau abzubilden sind, steht der „Phantasieschein" gegenüber (Ästhetik II, 37). Den Letzten nennt er auch „specifischen Phantasieschein", da er „nichts anderes sein und werden kann und will als dies"; während die beiden andern Arten, die er auch unter dem Namen „Wahrnehmungsschein" zusammenfaßt, zwar auch vom Künstler zunächst als Phantasieschein produciert werden, aber „von vornherein mit der Absicht, daß sie nicht Phantasieschein bleiben, sondern Wahrnehmungsschein werden sollen" (II, 39). Sitz und Träger des Schönen wird aber der ästhetische Schein erst, wenn er mit den ästhetischen Scheingefühlen bereichert ist (II, 64). Letztere können nicht mit in den ästhetischen Schein selbst verlegt werden; er muß aber so beschaffen sein, daß er die Phantasiegefühle des Betrachters in gleicher Weise in Thätigkeit setzt, wie der Künstler sie empfand.

Die verschiedenen Arten des ästhetischen Scheins nun können vereinzelt oder gemeinsam, im Raume oder in der Zeit, in Ruhe oder in Bewegung auftreten. Nimmt man

hierzu noch die Einteilung der Künste in freie und unfreie, so ergiebt sich aus diesen Bedingungen ein großes und vollständiges System der möglichen Künste und Kunstarten, von denen wir nur auf die Musik eingehen können. Ed. v. Hartmann trennt und unterscheidet scharf die einzelnen Arten der Musik und giebt ihnen oft weit entfernte Plätze in seinem komplicierten, aber durch die konsequente Durchführung doch klaren System der Künste. Wir können ihm darin nicht folgen, da es ja hier auf eine systematische ästhetische Betrachtung nicht ankommt, und müssen uns deshalb begnügen, auf die Möglichkeit einer solchen Behandlung der einzelnen Teile der Musik hingewiesen zu haben, um hier dagegen das innere Wesen der Musik im allgemeinen zu entwickeln. Wir gehen dabei wohl am besten von den Elementen der Tonkunst aus.

Die Musik ist der Hauptvertreter der Künste des Ohrenscheins; sie erscheint nur in der Zeit und muß deshalb *κατ᾽ ἐξοχήν* die Kunst in der Bewegung sein. In dieser Eigenschaft ist sie aber auch die in sich einheitlichste Kunst. Denn im Gegensatz zu den andern Künsten, bei denen die Elemente, wie Farbe, Gestalt durch Schwingungen die ruhende Form übermitteln, sind ihre Elemente, wie das, was sie vermitteln sollen, Bewegung.

Das einfachste Element der Musik ist der Ton, der auf der Regelmäßigkeit der Schwingungen beruht. Dadurch, daß die Phantasie die verworrenen Geräusche und gleitenden Laute, deren Schwingungsverhältnisse höchst kompliciert und unübersehbar sind, zur festen Tonhöhe des musikalischen Tons umwandelt, beginnt sie schon ihre künstlerische Thätigkeit. Und umgekehrt ist die Aufnahme verworrener Geräusche zunächst ein Erleiden, während die geordnete Tonempfindung ein Genuß ist. „Darin liegt von selbst", sagt H. A. Köstlin (Die Tonkunst S. 91), „daß die Empfindung sofort zu thätiger Wahrnehmung wird, das Musikhören unmittelbar ein Thun, eine Kraftübung des entsprechenden Organs ist: ein unbewußtes Vergleichen der Tonverhältnisse."

Es liegt unserer Meinung nach schon im Tonhören eine Erhöhung des Lebens für uns, des geistigen wie des körperlichen, kurz ein ästhetischer Genuß, sodaß wir die Musik gänzlich als schöne Kunst ansehen möchten, indem wir annehmen, was Kant noch nur für möglich hielt, daß die Empfindungen der Töne „nicht als bloßer Sinneneindruck, sondern als die Wirkung einer Beurteilung der Form im Spiele vieler Empfindungen“ anzusehen ist (Kr. d. Urteilskraft. Sämmtl. W. v. Rosenkranz IV, 199). — Als ästhetischer Genuß, als ästhetisches Erlebnis muß aber der Ton auch in Beziehung zur Metaphysik stehen. So faßt ihn M. Hauptmann im Anschluß an Hegel auf, wenn er sagt, daß der Klang (Ton) „das Werden des in der Ruhe absolut bestehenden, in der elastischen Bewegung abwechselnd aufgehobenen und sich wiederherstellenden Seins“ ist (Natur der Harmonik und Metrik. 2. Aufl. Leipzig 1873. S. 16).

Mit dem Tone ist aber zugleich die Harmonie, d. h. die Zusammenstimmung mehrerer Töne und die Disharmonie, das mißfallende Zusammenklingen mehrerer Töne gegeben. Denn die regelmäßigen Schwingungen, die die Töne erzeugen, geben selten einen einfachen Ton, sondern meist einen Grundton, der durch die Schwingungen größter Wellenlänge und daher geringster Anzahl in der Sekunde erzeugt wird, in Verbindung mit einer Reihe von Obertönen. Die Obertöne nun, deren Schwingungszahl in einfachem Verhältnis zu der des Grundtons steht, sind angenehm und wohllautend, während die höheren Obertöne, deren Schwingungszahlen in mathematisch komplicierten Verhältnissen zu der des Grundtons stehen, als dissonierend ein Mißgefühl erzeugen. Dieses Gesetz für die Konsonanz und Dissonanz der Obertöne, wonach man harmonische und unharmonische Obertöne unterscheidet, gilt auch von dem Zusammenklang überhaupt. Der Zwischenraum zwischen zwei Tönen in Bezug auf Höhe und Tiefe des Klanges heißt Intervall. Die Intervalle sind konsonierend, wenn die Schwingungszahlen der intervallbildenden Töne rational sind und in einfachem Verhältnisse zu einander stehen, dissonierend, wenn

die Schwingungszahlen in kompliciertem Verhältnis stehen oder irrational sind. — Der Zusammenklang mehrerer musikalischer Töne heißt ein Akkord. Konsonierende Akkorde sind solche, die aus konsonierenden Intervallen, dissonierende Akkorde solche, die aus dissonierenden Intervallen oder aus beiden bestehen. Beide Arten von Akkorden begreift man unter dem Namen Harmonie (im weiteren Sinne) und versteht dann schließlich unter Harmonielehre die Lehre vom Bau der Akkorde, von ihrer Verbindung und ihrer musikalischen Verwendung überhaupt. Solche Regeln der Theorie der Musik, wie sie die Harmonielehre bringt, und die sich zu Kontrapunkt (Generalbaß) und musikalischer Formenlehre erweitern, lassen sich für die Akkordlehre nicht aufstellen, bevor nicht aus der Menge der möglichen Akkorde eine bestimmte Anzahl ausgeschieden ist durch die Bildung der Tonsysteme.

Auch das Tonsystem beruht im letzten Grunde auf dem Verhältnis der Obertöne zum Grundton, auf ihrer Dissonanz und Konsonanz. Dadurch ist zuerst die Oktave, dann die Quinte des Grundtons gegeben; die übrigen Töne des Tonsystems bestimmen sich nach der Verwandtschaft mit diesen. In dem modernen, diatonischen Tonsystem sind nur zwei Tongeschlechter, Dur und Moll, im Gebrauch, während die übrigen Tongeschlechter des Altertums mit Recht verschwunden sind, da die Verwandtschaft ihrer Töne zu einander keine künstlerisch zusammenhängende Harmonie gestattete. Das Tonsystem erscheint am leichtesten übersehbar in den Tonleitern der beiden Tongeschlechter.

In der Tonleiter sind die Töne in eine Oktave zusammengedrängt, die einem bestimmten Grundtone durch einfache Obertonverhältnisse nächstverwandt sind und, in mehreren Oktaven auseinanderliegend, mit ihm die nach ihm benannte Tonart bilden. Die Tonleiter läßt sich nur in der Aufeinanderfolge von Tönen, nicht mehr im Zusammenklang hören. Damit treten wir aus dem Gebiet der Harmonie aus in das der Melodie.

Melodie ist jedwede Aufeinanderfolge von Tönen. Sie

wird dadurch der Kunst dienstbar, daß die Töne in einem bestimmten Verhältnis zu einander stehen, das leicht zu übersehen ist. Im Wesen der Aufeinanderfolge liegt aber, daß das Verhältnis hier nicht so innig ist, als in der Harmonie, da es nur durch die Erinnerung an die schon vernommenen Töne beurteilt werden kann. In diesem Sinne ist die Tonleiter die einfachste und ausgeprägteste Melodie, da ihre Töne infolge der Abstammung von den harmonischen Grundlagen der Tonart in genauestem Zusammenhange mit einander stehen.

Damit wären die Elemente der Musik, soweit sie klanglicher Natur sind, erschöpft. Es bedarf kaum einer weiteren Erklärung, daß auch die noch unverwendete Harmonie und die Tonleiter ästhetischen Wert haben, da sie ja aus Tönen bestehen, denen wir selbst schon ästhetische Bedeutung beimaßen. Gleichwohl wollen wir uns das Zeugnis Helmholtzs nicht entgehen lassen, der nach seiner physiologischen und physikalischen Untersuchung von Ton und Tonempfindung zu dem Resultate kommt, daß wir „nicht zweifeln können, daß nicht bloß die Komposition vollendeter musikalischer Kunstwerke, sondern auch selbst die Konstruktion unseres Systems der Tonleitern, Tonarten, Akkorde, kurz alles dessen, was in der Lehre vom Generalbasse zusammengestellt zu werden pflegt, ein Werk künstlerischer Erfindung sei, und deshalb auch den Gesetzen der künstlerischen Schönheit unterworfen sein müsse“ (Lehre von den Tonempfindungen 1862. S. 551 f.).

Die drei Elemente der Musik als Tonkunst, der Ton, der Zusammenklang von Tönen als Harmonie (im weitern Sinne) und die Aufeinanderfolge von Tönen als Melodie verbinden sich in den Werken dieser Kunst mit dem Rhythmus. Wie der Ton eine Schöpfung der Gehörphantasie, wenn man will, eine Idealisierung der Welt der Geräusche ist, so ist der Rhythmus ein kunstgemäßes Produkt des Zeitsinns, der Phantasie als Werkzeug des innern Sinnes (der Zeit). Wie die Einbildungskraft des bildenden Künstlers aus der verworrenen Menge der Phantasieanschau-

ungen feste Gestalten herausbildet, so teilt im Rhythmus die Einbildungskraft den ununterschiedenen, fortwährenden Verlauf der Zeit in festbestimmte Teile, wodurch die permanente, kontinuierliche Bewegung scheinbar den Charakter des Sprungweisen bekommt. Als physiologische Grundlagen für den Rhythmus kann verschiedenes angegeben werden, der Pulsschlag, die Regelmäßigkeit des Atmens, vor allem auch die Regelmäßigkeit der Gehbewegung. Wahrscheinlich hat sich im Zusammenhang mit dem Tanz das rhythmische Gefühl in der Musik entwickelt. Aber gleichviel welches der Ursprung des Rhythmus ist, auf alle Fälle ist es durch ihn der Phantasie ermöglicht, in scheinbar festere, konkrete Form das zu bringen, was für uns nur in fortdauernder Bewegung, formlos, existiert, die Zeit.

Die einfachen Bestandteile, die den Rhythmus bilden, summieren sich zum Takt; die Takte bilden Perioden, die Perioden Sätze; und die rhythmische Gliederung wächst schließlich zur großen symmetrischen Einteilung empor; alles zusammengenommen bildet das Gerüst der Komposition.

Dieses Gerüst ist nun umgeben und ausgefüllt mit den klanglichen Elementen. Der Ton als solcher, die Töne in Zusammenklang und Aufeinanderfolge, als Harmonie und Melodie, umkleiden den Rhythmus und beleben seine Formen. Und wir erhalten so ein bewegtes Spiel von Tönen, Konsonanzen und Dissonanzen, Tonläufen und -sprüngen aller Art, geregelt durch die Macht der Zeiteinteilung im Rhythmus.

Ist dies nun der einzige Inhalt eines Tonwerkes? — Gewiß nicht. Zunächst besteht ja die ästhetische Auffassung eines Tones schon in dem Genuß der gesunden Lebensfülle, der vernunftgemäßen Form, die aus der Regelmäßigkeit der Schwingungen auf uns übertragen, für uns fühlbar wird. Also muß ein Tonstück uns mindestens so viel entsprechenden Gefühlsgenuß gewähren, als die Summe der durch dasselbe hervorgerufenen gesunden Tonempfindungen beträgt. Nun lehrt uns aber die Erfahrung, daß oft Tonstücke von bedeutender Ausdehnung viel geringeren ästhetischen Genuß mit sich

bringen, auch wenn sie in Bezug auf Klarheit und Durchsichtigkeit im Bau und Schönheit der Harmonien nichts zu wünschen übrig lassen, als ein kleines Musikstück von weniger ebenmäßigem Bau. Es muß demnach außer den ästhetisch wirkenden Produkten der rhythmischen und tonlichen Phantasie noch ein anderes Moment in der Musik ästhetisches Gefallen erregen. Dieses Moment bilden die ästhetischen Scheingefühle, die im Musikstück mit verarbeitet werden. Kann man beim einzelnen Ton im allgemeinen noch kaum von einem mit ihm verbundenen ästhetischen Scheingefühle reden, es müßte denn gerade ein Glockenton oder dergl. sein, der bestimmte Erinnerungen in uns weckt, oder man müßte ein allgemeines Gesundheitsgefühl mit dem Ton verbinden, das aber vom Gefallen schlechthin kaum zu unterscheiden ist: so wird das schon anders bei der musikalischen Dissonanz und vollends bei dem Wechsel von Konsonanz und Dissonanz. Schon das dissonante Zusammenklingen zweier einfacher Töne erweckt in uns leicht ein Scheingefühl. Denn das bloße Unbehagen über die Dissonanz wird in die ästhetische Sphäre gehoben dadurch, daß die Elemente der Dissonanz reine Töne, ästhetische Dinge oder richtiger Erlebnisse sind. So wird uns die Dissonanz durch den Widerspruch, den der unharmonische Zusammenklang mit den wohlthuenden Einzeltönen bildet, das Gefühl eben des Widerspruchs oder der Beklemmung in der Phantasie erzeugen. Andererseits kann auch schon die Konsonanz allein, wird aber besonders im Gegensatz zur Dissonanz, zu dem Wohllaut ihrer Töne, dem Gesundheitsgefühl der einfachen Tonempfindungen noch das Scheingefühl der Freude fügen, der Freude an der Übereinstimmung der selbsständigen Elemente. Durch Konsonanz und Dissonanz wird also der an sich schon ästhetische Ton zum Mittel, Freude und Mißstimmung im Scheingefühl zu erzeugen, und umgekehrt kann ihn die künstlerische Phantasie in diesen Verhältnissen dazu benutzen, um diese Scheingefühle darin zu objektivieren und mitteilbar zu machen.

Man muß hier sehr unterscheiden zwischen dem Schein-

gefühl und dem wirklichen, zum guten Teil körperlichen Mißbehagen, dem realen Mißgefühl, das eine schrille Dissonanz in oder außer der Musik unter Umständen in uns hervorruft. Hier wirkt der unmittelbar für das Sinnesorgan gewaltsame und unnormale Eindruck auf uns lähmend und schmerzend. Dagegen tritt dieses Unbehagen bei der musikalischen Dissonanz, wie sie sein soll, zurück hinter dem Scheingefühle, das die selbständigen Töne in ihrer Bewegung verfolgt und mit ihnen das zu enge Zusammenkommen, das normale Voneinandersein oder die zu weite Trennung durchlebt. Der künstlerische Ton ist gewissermaßen ein Individuum; um als solches unsere Teilnahme zu erwecken, muß es gesund und lebensfähig sein und sich aus dem Chaos der Welt, hier der Schallwelt, durch eine kräftige Individualität abheben. Dies wird erreicht durch die bestimmte Abgrenzung des reinen Tones in der festen Tonhöhe. An dieses Individuum treten nun andere heran und wirken mit ihm zusammen; wir verfolgen diese Ereignisse und fühlen uns mit den Tönen gestärkt, wenn sie in fördernde Verbindung treten, oder sind in der Phantasie mit ihnen beengt, wenn sie die freie Entfaltung gegenseitig zu hindern scheinen. Verstärkt wird dieses Gefühl, wenn es sich nicht nur um einen oder wenige Töne handelt, sondern, wenn wir das Schicksal ganzer Harmonien in dieser Weise verfolgen. Wenn wir z. B. einen C-Akkord auf dem Harmonium vierstimmig in weiter Lage klingen lassen und führen die Terz im Alt von e nach d, so wird die weiter klingende Harmonie gestört und das Phantasiegefühl der Erwartung über den Ausgang des eine Lösung verlangenden Ereignisses ruht nicht eher, als bis die Stimme von d nach c weiter gegangen ist. Sobald in die Harmonie Bewegung hinein kommt, wie hier, können wir das oben gebrauchte Bild von dem Tonindividuum dahin erweitern, daß nicht mehr der einzelne Ton, sondern die Reihe der Töne, die uns als eine Stimme entgegentreten, als Individuum erscheint, dessen Schicksale im Wechselverkehr mit den andern Stimmen wir mit Teilnahme verfolgen. Ein specieller Gefühlsinhalt, den wir bis zu gewissem

Grade in der Musik nachweisen werden, braucht hiermit noch nicht verbunden zu sein. Es ist das Interesse an der Bewegung, der Regsamkeit, dem Leben selbst. Mit ästhetischem Wohlgefallen sehen wir in streng kontrapunktischen Kompositionen, „wie Himmelskräfte auf und niedersteigen und sich die goldnen Eimer reichen“. Wir vernehmen gesetzmäßige Vorgänge, und mit der Spannung, mit der wir das Tonspiel verfolgen, ist mehr oder weniger deutlich ein Phantasiegefühl verwebt, das aus der Verwirrung selbst mit zur Einheit zu gelangen strebt.

Nun kann aber die Musik dieses allgemeine Phantasiegefühl, das uns zunächst nur als Wechsel von Freiheit und Beklemmung, ja noch allgemeiner als bloße Spannung beherrscht, noch specificieren. Schon der Rhythmus giebt ihr eine große Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, da viele Arten von Zeiteinteilung für ihn möglich sind; durch die Betonung kommt schon für das rhythmische Instrument ein dynamisches Ausdrucksmittel dazu, das ermöglicht, Phantasiegefühle der verschiedensten Art, soweit sie nur mit Bewegungsvorstellungen verbunden auftreten, zum Ausdruck zu bringen. Schwerfällig und leicht; langsam und flink; bequem — eilig; starr — beweglich; rollend oder pochend kann der Rhythmus sein und somit mannigfaltig auf die Phantasie wirken. Dazu kommt die Melodie, die schon durch den einfachen Tongang, abgesehen von Begleitung oder Klangfarbe des Instrumentes, indem sie sich mit einem bestimmten Rhythmus paart, die mannigfachsten Arten der Lebensfülle und Lebensäußerung darstellen kann, d. h. die verschiedensten Phantasiegefühle an sich zu ketten im stande ist. Die Melodie hat recht eigentlich die Fähigkeit, das Phantasiegefühl zu specificieren und so zu charakterisieren, daß wir uns seiner Eigenart einigermaßen bewußt werden können. Denn hier spielt die Ähnlichkeit mit der Sprache eine nicht zu unterschätzende Rolle. Auch diese bringt ja den Ausdruck zu stande mit den Elementen der Musik, wenn auch ihre Tonhöhe nur gleitend, ihr Rhythmus als Sprechgeschwindigkeit unstät und schnell wechselnd ist. Frage

und Antwort stehen in der Sprache nicht selten im Verhältnis von Quinte und Grundton. So kann auch die Melodie sich zur Quinte, zur Oberdominante, fragend erheben, und in der Antwort wieder zum Grundton herabsinken. Die Frage kann sehnsüchtig, kann dringend sein, die Antwort zaudernd oder bestimmt. Leichte Töne können fröhliche Zufriedenheit, wie gezogene Töne hingehaltenes Erwarten unmittelbar ausdrücken. Die Melodie kann nach dem selbstgesteckten Ziel männlich fest und unentwegt fortschreiten oder mit holdem Irren hinschweifen. In der Beschaffenheit des Tonsystems und der Tonarten selbst ist eine Art Notwendigkeit oder Zwang gegeben, der mannigfach gemildert, umgangen oder auch ruhig befolgt werden kann. Diese gesetzmäßigen und doch freien Bewegungen der Töne werden durch das Phantasiegefühl unwillkürlich begleitet; wir folgen den Tönen und leben so in der Einbildungskraft mit ihnen.

Tritt nun die rhythmische Melodie in Verbindung mit der Harmonie und der Klangfarbe, so wird das Leben der Töne noch unvergleichlich bereichert und mit ihm das Leben der begleitenden Phantasie. Klangfarbe und Toncharakter des Instruments vermögen in der Phantasie unter Umständen sehr specielle Gefühlsfarben oder Gefühlstöne, wie man bildlich sagen kann, hervorzurufen. Besonders im Gegensatz tritt das stark hervor, wenn uns das Thema einer Komposition in vielfacher Art erscheint, zart und duftig hier, dort stark und gewaltig; ja sogar kriegerisch oder ländlich-friedlich kann ein Thema erklingen.

Man tadle die letzten Ausdrücke nicht, daß sie zu poëtisch wären und etwas Außermusikalisches in die Musik hineintrügen. Wenn wir den Charakter der Musik mit Worten wiedergeben wollen, so giebt es kein anderes Mittel als zu dichten, d. h. das Gefühl der Phantasie, das mit den zu beschreibenden Tönen in uns verbunden ist, in Bilder des specifischen Phantasiescheins umzusetzen, der durch Worte vermittelt werden kann. Gewiß bekommen dadurch leicht, ja unvermeidlich, die Phantasiegefühle eine konkrete, bestimmte Form, die so nicht in der Musik gelegen hat;

aber doch kann die Musik viele specielle Phantasiegefühle verwerten, wie sie in ähnlicher Weise auch von einer in verworrenen Bildern bleibenden Dichtung in Mitleidenschaft gezogen werden können. Es giebt gewisse Gebiete der Scheingefühle, die beiden Künsten offen stehen. So wird gewiß nicht mit Unrecht Klopstock ein musikalischer Dichter genannt, da die Scheingefühle, die seine in großen, dunkeln und schnell wechselnden Bildern schaffende Muse in uns erregt, sehr dazu angethan sind, sich in Tönen eine vielleicht festere Form zu schaffen. Freilich würde ein solches Werk, wenn anders es reine Musik wäre, nichts von religiösen Bildern oder Gedanken, wie sie der Messias enthält, in sich bergen oder in uns hervorrufen. Sowie man und solange man der Musik selbst gegenüber steht, kommt alles darauf an, daß der schaffende Musiker wie der Musikhörende seine Phantasie nur auf die Töne koncentriert, in deren Gefolge die von ihnen geweckten Scheingefühle von selbst auftreten, so eng und untrennbar mit ihnen verbunden, wie der Schatten mit der sonnenbeschienenen Gestalt, wenn nur die Seele frei ist von Gedanken und fremden Vorstellungen aller Art und sich der Tonkunst allein hingiebt. Jedes malerische Bild, das der Hörer sieht, jeder dichterische Vergleich ist eine unmusikalische Zugabe, die als associative Begleiterscheinung manchmal schwer zurückzuweisen ist, die aber, wenn man ihr nachhängt, der Plastik der Töne, der Allgenugsamkeit des musikalischen Ausdrucks in seiner Wirkung Abbruch thut.

Hier liegt es nun nahe, zu der mit Dichtung, Schauspielkunst u. a. Künsten verbundenen Musik, zu Lied, Oper, Oratorium überzugehen, auch der Programmmusik eine Betrachtung zu widmen, aber ebenso leuchtet es ein, daß in diesen Kunstarten das Wesen der Musik nicht so rein zur Geltung kommt, wie in der programmlosen Instrumentalmusik. Wir können daher hier, wo es sich um die Musik im allgemeinen handelt, diese Abarten der reinen Musik übergehen, werden sie aber bei der Kritik der Schopenhauerschen Lehren zum Teil noch kurz besprechen können. Dagegen er-

übrigt es noch für die allgemeine Betrachtung der Musik, nachdem wir sie aus ihren Elementen emporwachsen ließen, sie als Erscheinung der Idee und Produkt des Genies zu erklären und damit ihre metaphysische Bedeutung darzulegen. Auch hier wird die reine Instrumentalmusik für uns der Vertreter der Tonkunst sein.

Da wir die Kunst definiert haben als die sinnliche Erscheinung des Urwillens, vermittelt durch die Phantasie, so können wir nach der vorausgegangenen Untersuchung darüber, welche Phantasieanlage in der Musik thätig ist, die Tonkunst bestimmen als die Kunst, die den Urwillen durch die Phantasie des Ohres, verbunden mit ästhetischen Scheingefühlen, in Tönen zu Gehör bringt.

Es ist also die Musik nicht nur ein künstlerisches Spiel mit Tönen, ein Produkt in der Gehörphantasie und im Ohrenschein allein, sondern ein künstlerisches Spiel mit Scheingefühlen, objektiviert in Tönen, ein Spiel des mit Scheingefühlen erfüllten Ohrenscheins. Dabei ist es klar, daß die für die Musik in Frage kommenden Scheingefühle nur derart sein können, daß sie mit Tönen verbunden werden können. Von vornherein ist die wahre musikalische Schöpfung dazu bestimmt, zu erklingen, und auf dieses Endziel muß alles gerichtet sein. Da nun die ganze Schöpferkraft des Genies mit aller Ursprünglichkeit des wirkenden Urwillens, mit größter Koncentration sich in dieser eigentümlichen Phantasiemischung von Gehör und Gefühl offenbart, und der hörbare Ton das letzte, äußerste, konkreteste Produkt dieser Schöpfung ist, so muß das Scheingefühl ganz und gar in ihm aufgehen, ganz mit ihm verwachsen, zusammengeschweißt sein, wie wenn gewissermaßen die Kraft des Urwillens in der schaffenden Phantasie beide legiert oder das Scheingefühl in den Ton hineingeprägt hätte. Beide sind, wenn man will, das Instrument, das das Genie spielt, oder, um mit dem Vergleich die Musik zu verlassen: Scheingefühl und Ton sind die Farbe, in der das Genie malt, wobei man das Gefühl mit der für den wahrnehmenden Sinn an sich indifferenten chemischen Mischung,

den Ton mit der eigentlich wahrnehmbaren Farbe vergleichen könnte; aber beide zusammen wirken erst als Ganzes. Deswegen ist es immer mangelhaft, von einer Melodie zu sagen, sie drücke irgend etwas aus oder stelle etwas dar. Nein; sie ist selbst das Musikalisch-Schöne, vorausgesetzt, daß sie von einem Künstler geschaffen und von ästhetisch empfindenden Menschen aufgenommen wird. Denn diese beiden gehören dazu, um die physikalischen Töne mit dem Scheingefühl zu ergänzen und sie so zu musikalischen zu machen; das Scheingefühl aber ist dann so eins mit den Tönen, so durch die Melodie bestimmt und auf sie eingestimmt, daß es auf andere Weise nicht auszudrücken ist. Deshalb sagt Hanslick mit Recht, daß die Musik keinen begrifflichen Inhalt habe. Denn wenn vielleicht auch ein anderes Kunstwerk, Dichtung oder Bild, uns einmal den Gefühlsinhalt eines Musikstückes annähernd wiedergeben kann, obgleich auch hier eben das Wesentliche, die Verbindung des Scheingefühls mit den Tönen fehlt, so können doch begriffliche Bestimmungen sich mit dieser wirklich unsagbar feinen Konstruktion des künstlerisch belebten Tones niemals decken; denn der Begriff ist etwas Allgemeines, etwas Abstrahiertes; das Kunstwerk ist aber durchweg konkret, individuell und einzig. Aber ebenso falsch wäre es, nun im bloßen Tonspiel Musik zu sehen. Es gehört dazu, daß die Töne als Werk des Menschen aus der Phantasie stammen; dann ergreifen sie nicht nur das Ohr, sondern wieder die Phantasie als Sitz der mit Tönen verbundenen Scheingefühle. Das ist Musik. Stammen aber die Töne aus der Einbildungskraft des Genies, so tragen sie den Stempel des göttlichen Geistes und treten uns entgegen mit der Wahrheit und Schönheit der ewigen Natur. Das ist das Musikalisch-Schöne. Dem genießenden Hörer ist es dann ein gleicher Genuß, ob er eine Bachsche Fuge, ein Mozartsches Menuett oder ein Beethovensches Adagio hört, wie es gleichgültig ist, ob man die Herrlichkeit der Natur im Veilchen oder in der Eiche bewundert: Wenn der Alltagsmensch überhaupt gestimmt und fähig ist, sich

zum Ewigen aufzuschwingen, wenn sein Ohr offen ist für echte Musik, so klingt es ihm eben so himmlisch-schön und irdisch-gesund, so kräftigend und innerlich beglückend aus dem Trauermarsch wie aus dem Jubelhymnus. Freude und Trauer, Schmerz und Jubel, Größe und Anmut, Gewalt und Lieblichkeit sollen uns in der Musik nicht als solche ergreifen, sondern wir sollen in allem nur den Hauch Gottes spüren, der im Säuseln des Windes und im Heulen des Sturmes derselbe Gott bleibt und so auch im Genius als Einer in vielen Werken sich offenbart.

Werden wir in dieser allgemeinen Weise von der Tonkunst ergriffen, so können wir sagen, wir genießen die Idee. Denn die Idee ist ja weiter nichts als die Phantasieerscheinung des Urwillens, die eben als Äußerung des Urwillens aufgefaßt werden muß, um als Idee erkannt zu werden. Dieses Auffassen ist dabei nicht ein begriffliches Subsumieren, sondern ein Erleben. Unser Urwille muß selbst thätig werden, muß in seiner Einheit die Idee selbst schaffen, schauen und genießen. Solange wir vom einzelnen Musikstück eine specielle Wirkung erfahren, solange uns das Largo ernst und das Scherzo heiter stimmt, sind wir noch nicht zur Aufnahme der Idee gelangt. Denn alles dies, so oft als Inhalt gepriesen, gehört in diesem hohen Sinne noch zur Form; denn es bildet das Medium, in dem das Ewige, das metaphysische Leben erscheint. Die specielle Wirkung im Phantasiegefühl muß erst selbst mit zur Erscheinung werden, dann können wir die Idee genießen; dann fühlen wir das ewige Werden in uns selbst schöpferisch thätig, sei es als producierender Künstler, sei es in schwächerem Grade, als Hörer.

Wenn wir diese Wirkung der Musik an uns erlebt haben, dann werden wir auch sagen müssen, daß die Tonkunst nicht mehr und nicht weniger ist, als die andern Künste. Unsere individuellen Eigenschaften müssen wir bei allen vergessen; und wenn auch die Anlage des einen ihn die Dichtkunst leichter als die Musik genießen läßt, oder der Maler schneller in das wahre Verständnis von Ge-

mälden eindringt, so ist doch das Wesen jedes echten Kunstgenusses dasselbe; und wer einmal ein Kunstwerk ganz versteht, der braucht nur die Sinne zu üben, um jedes andere auch verstehen zu können. Gesundheit und Heiterkeit des Gemüts, jene olympische Heiterkeit, die frei von Reflexion, jenseits von Pessimismus und Optimismus steht, über alle Zweifel erhaben, sich seiend am Sein beglückt hält, das muß uns alle echte Kunst in ihrem tiefsten Grunde geben, ob sie Trauerspiel ist oder fröhliches Tanzlied. Der Unterschied zwischen den Künsten ist viel äußerlicher, viel geringer, als man gern annimmt. Alle sind ja Produkte der Phantasie und soweit dieser verschiedene Formen zur Verfügung stehen, nur soweit sind die Künste verschieden. Daß man die Musik oft weit von den übrigen absondert, hat seinen Grund darin, daß die Phantasie des Gehörs nicht so konkrete, äußere Vorbilder hat, als die des Auges. Bildende Kunst und Dichtkunst sind uns im Äußerlichen mehr vertraut, als die Tonkunst; denn sie können einzelne Fälle des realen Lebens in ihren Darstellungen verwenden. Die Musik dagegen hat nur die allgemeinen Formen des Lebens, soweit sie in der Zeit vor sich gehen, zum Vorbild; sie giebt uns deswegen keine Erinnerung an vertraute Gestalten der Wirklichkeit, umso inniger aber kann sie wirken, da wir die Quintessenz unseres Lebens in ihren Tönen finden. Aber alle diese Erinnerungen und Beziehungen der Künste zum wirklichen Leben sind nur nebensächlich. Wenn auch die Phantasie bei der einen Kunst mehr an die sinnliche Erfahrung anknüpft als bei der andern, wenn sie auch einmal nur Raumbilder, das andere Mal auch oder ausschließlich Erfahrungen in der Zeit benutzt, so ist doch jedes Medium des ästhetischen Scheins, in dem die Kunst zu Tage tritt, menschliches Erzeugnis, so wahr wie die Phantasie zum Menschen gehört. Jedes Kunstwerk ist im ästhetischen Schein wesentlich subjektiv, ob nun Phantasiegefühl, Augen-, Ohrenschein oder specifischer Phantasieschein das Gewand ist, in das es sich kleidet. Die Ästhetik muß freilich diese Unterschiede machen, genau

untersuchen und in ein System bringen; aber sie muß sich dabei immer bewußt bleiben, daß die Metaphysik des Schönen und der Künste nur eine ist für alle.

So sehr nun die metaphysische Bedeutung der Künste sich gleicht, so verschieden sind die einzelnen Kunstwerke, wenn man ihr Wesen zu erkennen unternimmt. Das Kunstwerk ist ein Erlebnis, kein Ding, ein Erleben des ästhetischen Scheins. Folglich zerrinnt es bei jeder begrifflichen Untersuchung vor den Augen des Geistes; wir können es nur als selbstbewußte innere Erfahrung in uns tragen und ihm auf keine Weise beikommen, als wenn wir es erleben. Und in dieser Beziehung ist Produktion und Reproduktion, Schaffen und Hören gleich, wenn auch der Grad der inneren Thätigkeit, die Gewalt des Erlebnisses verschieden ist. Das Kunstwerk wird stets eine neue und individuelle Schöpfung sein, wohl nie sich ganz genau wiederholen; und doch ist es im einzelnen Falle ein konkretes, einziges, wirkliches Schöne, wenn auch nur in der Phantasie. Gerade dadurch hat es für uns eine so unermeßliche Bedeutung; denn in der Phantasie erleben und fühlen wir das Kunstwerk mit, wir sind es gleichsam selbst, und die Schönheit seiner Welt im Kleinen, die wir mit ihm in uns tragen, giebt uns die Gewähr für die Schönheit des Weltalls, eine Gewähr, die kaum mehr nur Glauben zu nennen ist: denn die Gewißheit des inneren Erlebnisses der Schönheit zwingt uns logisch zu dem Postulat der absoluten, makrokosmischen Schönheit, da in einer logisch geordneten Welt die wirklich empfundene Schönheit des Mikrokosmos als Schönheit nicht allein stehen, nicht ohne Verbindung, ohne Grund und Folge sein und bleiben kann.

---

Vor dem Richterstuhle der Metaphysik sind alle Künste gleich; dies war das letzte metaphysische Resultat unserer Betrachtung der Musik. Stimmt damit Schopenhauer überein? Dies wollen wir jetzt, ihn kritisierend, zunächst untersuchen, um dann seine weitere Lehre einer Prüfung zu unterziehen.

Der wahre Inhalt der Musik ist nach Schopenhauer der Wille selbst, wie wir uns aus der Darstellung erinnern. Da wir nun festgestellt haben, daß Schopenhauer zwei Arten von Willen, den individuellen und den metaphysischen, die streng zu scheiden sind, begrifflich nicht genau von einander trennt, so ist zunächst die Frage, welcher von diesen beiden Willen in der Musik enthalten sein soll. Nach Schopenhauers Ansicht ganz entschieden der metaphysische Wille. Gerade in der Musiklehre wird die sonst so mangelhafte Scheidung bis zu einem gewissen Grade getroffen. Denn Schopenhauer hebt ganz besonders hervor, daß die Musik im Ganzen den Willen darstellen soll, wie er sich sonst in den Ideen objektiviert (W I 304). Und was kann das anders sein, als der metaphysische Wille, zumal da für den individuellen menschlichen Willen, den von Besonnenheit beleuchteten Willen, dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist, ein besonderer musikalischer Vertreter genannt wird? Die Melodie nämlich soll die geheimste Geschichte des menschlichen Willens erzählen; als höchste, selbständigste Stimme soll sie die höchste Objektivationsstufe des metaphysischen, eben den individuellen Willen darstellen (W I 306). Und die unendlich vielen möglichen Melodien können „alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Äußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, ausdrücken“ (W I 310). So stimmt also augenscheinlich Schopenhauer mit uns darin überein, daß in der Musik sich der Urwille offenbart, was wir von allen Künsten aussagten.

Und doch ist ihm die Musik so wesentlich von allen Künsten unterschieden, daß er sie über die andern alle hoch erhebt. Dies soll dadurch begründet sein, daß die andern Künste nur die Ideen darstellen, die Musik dagegen unmittelbar den Willen selbst. Sie steht ihm daher eine ganze Stufe näher als jene und nimmt denselben Rang ein wie die Ideen. „Die Musik ist eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt

selbst es ist, ja wie die Ideen es sind" (W I 304), wollen wir noch einmal erinnernd citieren.

Hier rächt sich der abstrakte Idealismus Schopenhauers und die damit Hand in Hand gehende mangelhafte Kenntnis von den Fähigkeiten der Phantasie. Der abstrakte Idealismus lehrte, daß die Idee eine Erkenntnis wäre, die der Wahrheit des Dinges an sich näher käme als die niedere Erkenntnis des einzelnen Dinges. Das durch diese höhere Art des Intellekts erkannte Musterbild der Einzeldinge, die Idee, sollte nun im Kunstwerk sinnlich wahrnehmbar dargestellt sein. Nun fand Schopenhauer für die Musik kein entsprechendes Einzelding, was als Beispiel zu ihrem allgemeinen Inhalt zu gelten besonders geschaffen wäre, nichts, wozu der Inhalt der Musik in ähnlichem Verhältnis stünde, wie sonst seine Ideen zum Einzelding. So mußte er zu der Annahme kommen, daß die Musik keine Idee darstellte, und war gezwungen, ihr ein anderes Objekt zu geben. Das konnte aber nur der Wille selbst sein, sodaß damit die Musik auf die Stufe der Idee erhoben wurde; sie wurde selbst, was die andern Künste nur darstellten, eine direkte Objektivation des Willens. Freilich hatte Schopenhauer darin recht, daß die Musik im Gegensatz zu den andern Künsten die speciellen Formen der Erscheinungswelt nicht wiedergiebt. Liegen doch nicht nur die Sinne des Raumes, sondern auch die Phantasie des Raumes ganz außerhalb ihres eigentlichen Gebietes, das sich auf Zeit und Zahl beschränken muß. Aber es ist kein gutes Zeugnis für die Konsequenz seines Systems, daß er eine Erscheinung des Willens in Zeit und Zahl auf gleiche Stufe stellt mit den Ideen, die doch wie der Wille selbst zeit-, raum- und vielheitslos in sich sein sollen und in deren Region Zeit und Zahl gar nicht mehr existieren sollten. — Hier ist es interessant, zu zeigen, wie sich durch den Phantasieursprung der Ideen, den wir annehmen, die Entstehung des Schopenhauerschen Idealismus psychologisch leicht erklären läßt. Wenn man vom Gesichtssinn ausgeht und die Wahrnehmungen des Auges nach innen in die Phantasie projiciert,

so bleiben hier die Bilder als solche bestehen, verlieren aber ihre reale Räumlichkeit. Die bildende Kunst nun als Darstellung dieser Phantasiebilder drängt die Zeit in einen Augenblick zusammen, macht ihren Verlauf wertlos und hebt sie damit auf. Die Vielheit schließlich konnte dadurch verschwinden, daß die Wirkung aller echten Kunstwerke, aller Ideen, die gleiche ist; in dem Gefühl oder dem Erlebnisse des ästhetischen Genusses liegt eine Einheit, die gerade Schopenhauer, den man nicht mit Unrecht als Gefühlsphilosophen bezeichnet, als dem Kunstwerk wesentlich annehmen konnte, nicht ohne eine gewisse Wahrheit damit zu erkennen. Auf diese Weise ließe sich psychologisch erläutern, wie Schopenhauer durch die räumliche Phantasie des Auges zu den scheinbar zeit-, raum- und vielheitslosen Musterbildern der Dinge gekommen ist, denen er dann seinem Vorbilde Plato folgend eine hohe transscendente und metaphysische Bedeutung beimaß. Sehr wahrscheinlich wird uns diese Ansicht über die psychologische Wurzel der trancssendenten Ideenlehre in der Einbildungskraft des Auges eben dadurch, daß Schopenhauer für die Vorstellung der bloß zeitlichen Phantasie des Gehörs den Begriff der Idee nicht anwendet. Und doch hätte ihn die einfache Analogie der bildenden Kunst mit der Musik schon darauf bringen können, daß beide in gleicher Weise Abbilder von Phantasievorstellungen sind. In der bildenden Kunst wird die Zeit zum Moment, zum Punkt zusammengedrängt, gleichsam aufgehoben, in der Musik der Raum. Dadurch ist schon die Notwendigkeit erwiesen, daß beide die Wirklichkeit nicht ganz darstellen können, sondern nur eine Art von Abstraktionen, eine Art Schemen der wirklichen Dinge. Die Musik, könnte man sagen, giebt die Schattenbilder, bloße Bewegungen, raum- und gestaltlos, die bildende Kunst giebt die Lichtbilder im Sinne des Momentphotographen, zeitlos, wobei man, um die Vergleiche prägnanter zu machen, annehmen muß einmal, daß die Schattenbilder bei einem Stande der Sonne geworfen würden, der ihre Gestalt zum formlosen Punkte machte, und zwei-

tens, daß die Lichtbilder auch plastisch sein könnten. Die Vielheit ist beiden eigen. Hätte Schopenhauer diese Analogie zwischen Musik und bildender Kunst, nach der in jeder dieser Kunstarten eine sinnliche Anschauungsform aufgehoben wird, beachtet, so hätte sich leicht im Anschluß daran mancher Widerspruch vermeiden, mancher Mangel beseitigen lassen. Denn diese tiefgreifende und das Wesen treffende Analogie läßt ohne weiteres vermuten, daß auch andere entsprechende Beziehungen zwischen den Künsten sich würden finden lassen. Es hätte nahe gelegen, die Phantasie als Ursprung der Künste in ihrer Bedeutung zu erkennen, da sie das einzige Vermögen ist, das über Raum und Zeit mit einer gewissen Freiheit schalten kann. Denn auch über die Zeit kann die Phantasie, wie über den Raum, beliebig verfügen, wenn die Realität der Zeit auch nicht dabei eliminiert wird, so wie anscheinend die des Raumes. Sie ganz aufzuheben, so wie jene im Phantasiebild, ist deshalb nicht möglich, da alle Vorstellungen der Einbildungskraft mit dem innern Sinn (der Zeit) überhaupt aufgenommen werden. Aber soweit es die Vorstellung selbst betrifft, das Phantasievermögen nicht in der Realität des psychisch-physischen Vorgangs, sondern als Einbildungskraft selbst, sind Raum und Zeit gleichmäßig elastisch für sie. Sie kann Jahrtausende in einen Augenblick zusammendrängen und kann sich einbilden, daß ein Punkt Weltenräume umschließt. Und wenn die Analogie der verschiedenen Künste dazu geführt hätte, die Bedeutung der Phantasie zu erkennen, so wäre es nur ein Schritt gewesen, um die Ideenlehre in unserm Sinne zum konkreten Idealismus der Phantasie zu wandeln und damit die metaphysische Gleichstellung aller Künste zu proklamieren.

Diese Gleichheit der Künste als Darstellungen der ästhetischen Idee hatte, wie wir sahen, schon Kant gelehrt, und sie ist, namentlich vom Standpunkt der Ästhetik aus, wenn man die einzelnen Künste auf ihren Inhalt und ihre Wirkung näher untersucht und die möglichen Verbindungen theoretisch betrachtet, so einleuchtend, daß es uns wunder

nehmen sollte, wenn der künstlerisch mit feinem Geschmack begabte Philosoph nicht die einseitige Bevorzugung der Musik selbst als Unrecht eingesehen haben sollte. Und in der That hat schon Ed. v. Hartmann schlagend nachgewiesen (Ästhetik I, 489 f.), daß Schopenhauer die eximierte Stellung der Musik in aller Form wieder zurücknimmt. Hartmann führt die Stelle an (W II 516): „Wir sehen also hier (in der Musik) die Willensbewegungen auf das Gebiet der bloßen Vorstellung hinübergespielt, als welche der ausschließliche Schauplatz der Leistungen aller schönen Künste ist; da diese durchaus verlangen, daß der Wille selbst aus dem Spiele bleibe und wir durchweg als rein Erkennende uns verhalten." „Was die Musik darstellt", fährt Hartmann fort, „ist eben nicht der Wille selbst und seine Regungen, sondern die universalia ante rem (W I 311), d. h. die Ideen (W II 418).". „Fände wirklich in der Musik eine ausnahmsweise Einmischung des Willens selbst und seiner Regungen in die darzustellenden Ideen statt, so würde sie dadurch nicht höher, sondern tiefer als die andern Künste stehen; denn die kontemplative Erkenntnis und Auffassung der universalia ante rem wird gerade durch den Willen verunreinigt, wie die Flamme durch ihr Brennmaterial und seinen Rauch (W II 422)."

Trotzdem daß somit Schopenhauer bei speciellerem Eingehen auf die musikalische Ästhetik seinen Irrtum selbst korrigiert, müssen wir hier auch die Folgerungen, die aus der falschen Hervorhebung der Musik in der Metaphysik der Künste sich für ihn ergeben, kritisch betrachten. Denn um die Metaphysik soll es sich hier besonders handeln, und es ist uns grade darum zu thun, ihre Fehler ganz aufzudecken, die Schopenhauer trotz späterer besserer Einsicht in einer uns ganz unverständlichen Weise unverbessert stehen läßt. Fast könnte es scheinen, als ob die schlecht gegründete Metaphysik Schopenhauers nur dadurch so viel begeisterte Anhänger gefunden hat, daß der weitere Ausbau der Gedanken, geistvoll und vielfach das richtige treffend, den mangelhaften Grund mit einer Hülle bedeckte, die

vielleicht auch den Philosophen selbst zu täuschen vermochte, oder die er sich scheute, aufzuheben, da ihm seine Metaphysik nicht nur philosophische Überzeugung, sondern vielleicht mehr noch Herzens- und Gemütssache war. Je verführerischer gerade dadurch Schopenhauers Philosophie für unsere Zeit ist, um so mehr halten wir uns für verpflichtet, um der Wahrheit willen auch den Teil seiner Musiklehre zu kritisieren, dessen Kritik sich der Philosoph so gut wie verbeten hat, wenn er mit bestechender Bescheidenheit sagt, daß er einen Beweis seiner Behauptungen für unerbringlich hält, sie aber für sich als „völlig genügend und für sein Forschen befriedigend“ ansieht (W I 303). Wir meinen die Analogien, durch die er das Wesen der Tonkunst nach seiner Auffassung als direktes Abbild der Welt als Wille einleuchtend machen will.

Zwar können wir diese Analogien, deren ausführliche Darstellung im ersten Teile gegeben war, nicht aus dem Begriff der Musik selbst logisch widerlegen, wie sie ja ihrerseits auch nicht logisch entwickelt sind. Unsere Ansicht vom Wesen der Musik haben wir zur Genüge dargelegt und den Gegensatz zu Schopenhauer betont, als daß es nicht einerseits ungerecht wäre, von diesem andern Standpunkte aus die Analogien zu zerstören und andrerseits auch keinen Nutzen brächte, da es von diesem Standpunkte aus selbstverständlich ist, daß die Analogien keine Bedeutung mehr haben. Nein; wir wollen, wie es einem so genialen Denker gegenüber sich ziemt, die näheren Ausführungen der Theorie nicht mit den Grundbegriffen über Bord werfen, sondern sie in ihrer Eigenart zu begreifen suchen. Mindestens sind die Analogien, die sich dem Philosophen bei völliger Hingabe an den Geist der Tonkunst und nach wiederholter Reflexion erschlossen haben, wenn nicht erkannte Wahrheiten, so doch innere Erfahrungen, die dann wenigstens wert sind, daß wir ihren psychologischen Ursachen nachzugehen suchen.

Zunächst handelt es sich um die bei Schopenhauer breit ausgeführte Analogie der vielstimmigen Musik mit den Stufen der Ideen.

Wir haben oben zu zeigen versucht, wie Schopenhauer durch die räumliche Phantasie des Auges zu seinen Ideen gelangen konnte, die weiter nichts sind als Phantasiebilder oder in der Phantasie verallgemeinerte sinnliche Wahrnehmungen. Und selbst wenn wir den Ideen eine transscendente reale Bedeutung beimessen wollten, so wäre doch die Thatsache gewiß, daß sie wie alle realen Wahrnehmungsobjekte, die auch sie dann in höherem Sinne wären, in der Phantasie vorgestellt werden können. Was aber jemals Inhalt der Phantasie ist oder war, kann durch günstige Konstellation der Vorstellungen associativ wieder ins Bewußtsein treten. Wenn wir nun nachweisen könnten, daß Schopenhauers Ideen dazu angethan wären, associativ durch die Musik erweckt zu werden, so wäre es zum mindesten wahrscheinlich, daß die Analogien psychologisch auf Associationen beruhten.

W. Wundt unterscheidet in den Grundzügen der physiologischen Psychologie (Leipzig 1874) zwei der inneren Beobachtung sich aufdrängende Associationsgesetze: 1) „daß jede Vorstellung geneigt ist, eine ihr ähnliche ins Bewußtsein zu rufen, und 2) daß eine Vorstellung sich besonders leicht mit solchen associiert, mit denen sie häufig verbunden gewesen ist, sei es in Folge räumlicher Koexistenz, sei es durch die regelmäßige Ordnung in einer Zeitreihe". Den ersten Satz nennt Wundt die Regel der Association durch Verwandtschaft, den zweiten die Regel der associativen Gewöhnung (S. 788 f.).*)

Was können wir für unsern Fall aus diesen Regeln entnehmen? Die erste Regel ist im vorliegenden Falle sofort erfüllt, wenn wir nachweisen können, daß Töne räumliche

*) In der neuesten Auflage (4. Aufl. 1893) der physiol. Psychol. werden durch eine Fülle verfeinerter und specialisierter Beobachtungen diese Regeln ihrer Allgemeinheit entkleidet. Für unsere rohere Untersuchung genügt indessen die frühere Form, und wir können uns ihrer um so mehr bedienen, da die alten Regeln in der neueren Darstellung der Lehre von den Associationen nicht aufgehoben und verdrängt, sondern nur in engere Grenzen gebracht sind. (Vergl. das. 4. Aufl. II. S. 454).

Vorstellungen überhaupt associativ erzeugen können oder sogar hervorzurufen geneigt sind. Ist diese Brücke geschlagen, so brauchen wir die Ähnlichkeit nicht weiter nachzuweisen, da das mit einer Wiederholung der Analogien selbst zusammenfallen würde, die nur auf Ähnlichkeiten beruhen. — Durch Selbstbeobachtung kann man leicht feststellen, daß die Phantasie, sowie sie überhaupt thätig ist, resp. ihre Thätigkeit uns bewußt wird, nie frei von räumlichen Vorstellungen irgend einer Art ist. Sogar wenn wir abstrakte Begriffe denken, so ist der Begriff von einer Phantasievorstellung im Raume begleitet. Dichter mögen auch Begriffe von abstrakter Bedeutung stets mit ganzen Phantasiebildern, allegorischen Gestalten u. dergl. verbunden denken, wie man an Goethe das gegenständliche Denken rühmt; die gewöhnliche Erscheinung aber ist wohl die, daß der Gedanke an den Begriff mit der Vorstellung des geschriebenen oder gedruckten Wortes oder auch nur mit dem Bilde des Anfangsbuchstabens, mit dem jenes Wort in der Schrift beginnt, verbunden ist. So behaupten auch bloße Töne in der Phantasie nie allein das Feld, sondern, wenn man sich z. B. die Vokale denkt, so sind sie auch mit dunklen Vorstellungen des Buchstabens oder seltener mit Farben und anderen Vorstellungen verknüpft. Wie das Auge niemals nichts, sondern mindestens schwarz sieht, so ist auch das innere Auge der räumlichen Einbildungskraft nie ganz unthätig. Denkt man sich nun nicht nur einzelne Töne, sondern stellt sich der Musikkundige ein Tonstück vor, so wird er, wenn er seine Aufmerksamkeit damit auf die tonliche Phantasie lenkt, zugleich auch Nebenvorstellungen der räumlichen Phantasie haben, sei es, daß er die Noten, sei es die Tasten des Klaviers, sei es den singenden Mund sieht, oder was ihm gerade besonders nahe liegt. Ähnlich ist es nun auch beim Anhören von aufgeführten Tonstücken; zwar wird hier die dunkle Phantasievorstellung durch die sinnliche Wahrnehmung des Ohres leicht so betäubt, daß sie kaum percipiert, geschweige denn appercipiert wird, aber trotzdem ist die Beteiligung der Phantasie, die die Töne in

der Erinnerung fest hält und in Beziehung setzt, und die recht eigentlich das Mitleben mit dem Kunstwerke zu stande bringt, so mächtig, daß es nur geringer Aufmerksamkeit bedarf, um zu bemerken, daß auch hier die Phantasiebilder mitspielen; ja, bei mehr mit dichterischer als musikalischer Phantasie begabten Menschen treten die räumlichen Bilder nicht selten mit fast überwältigender Gewalt auf. Aber von dieser unmusikalischen Zugabe abgesehen, ist es das Natürliche, daß wir die Töne, wie die Begriffe, mit räumlichen Bildern, und sei es nur ganz nebensächlicher Art begleiten. Wenn wir uns beobachten, so finden wir, daß die Bilder, entsprechend den Buchstaben für die Begriffe, nicht selten in Noten bestehen. Dies aber nur solange wir der Musik genau zu folgen im stande sind. Höchstens bleiben dann noch dunkle Vorstellungen von hin und wieder laufenden schwarzen Punkten oder Kugeln in verschiedenen Farben als Reste des Notenbilds, oder es treten ganz andere Phantasievorstellungen an ihre Stelle, wie Wolkenzüge, Meereswellen u. dergl. Aber welcher Art diese Vorstellungen auch bei den Einzelnen sein mögen, gewiß ist, daß die Phantasie geneigt ist, den rein zeitlichen Vorgang des Tones auf irgend eine Weise zu substanzialisieren; und je schärfer die Aufmerksamkeit auf die Töne gerichtet ist, desto mehr wird das Bild der Augenphantasie sich auf den einzelnen Ton beziehen, da diese, die doch nicht müßig sein kann, gezwungen wird, sich dem Gehör anzuschließen und mit ihm in ihrer Art auf das Wahrgenommene zu reagieren.

Wenn wir es somit nicht nur als möglich, sondern als notwendig erkennen müssen, daß mit der Musik räumliche Vorstellungen auftreten, deren wir uns nur je nach ihrer Stärke oder nach der auf sie verwendeten Aufmerksamkeit mehr oder weniger bewußt sind, so kann es nunmehr erklärlich sein, wie in Schopenhauer die ausgeführten Analogien associiert werden konnten. Gehört doch gerade bei der Musik nichts weiter dazu als eine sehr allgemeine Ähnlichkeit, denn sie selbst legt uns in ihrer reinen Zeitlichkeit gar keinen Zwang in der Associationsbildung auf, wie etwa

die Dichtkunst, sondern es läßt sich mit ihr alles verknüpfen, was in ähnlicher Weise durch Bewegung und Bewegungsfähigkeit und charakteristisches zeitliches Verhalten sich auszeichnet. Das erkennt auch Schopenhauer voll an, wenn er sie als „abgezogene Quintessenz“ des Lebens bezeichnet (W I 309) und daraus erklärt, „daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern“ (W I 309). Diesen Gedanken hätte er nur auf sich selbst anwenden sollen, um zu erkennen, wie wenig seine Analogien im stande sind, „einen Aufschluß über das innerste Wesen der Musik und über die Art ihres, der Analogie nach notwendig vorauszusetzenden, nachbildlichen Verhältnisses zur Welt“ (W I 303) zu geben. Gewiß liegen die Analogien selbst nicht ganz fern,*) sonst würde sie der Philosoph sich selbst und uns nicht haben auftischen dürfen; auch haben andere Philosophen ähnliches bei der Musik empfunden — so sagt z. B. Lotze (Gesch. der Ästhetik. S. 490), daß die Tonarten „jene unendliche Beziehbarkeit, Vergleichbarkeit, Verwandtschaft und abgestufte Verschiedenheit des Weltinhalts überhaupt repräsentieren, durch welche es geschehen kann, daß die Mannigfaltigkeit des Wirklichen, das den allgemeinen Gesetzen gleichmäßig unterliegt, zugleich ein geordnetes Ganzes auf einander hindeutender, in einander übergehender oder einander ausschließender Gattungen bildet“ und giebt damit einen ganz allgemeinen Vergleich, der auch nur auf dunklen analogen Vorstellungen beruht —;

*) Daß die Analogien bei näherer Betrachtung sich als viel weniger treffend, ja vielfach geradezu als plump und verfehlt herausstellen, hat ausführlich Kurt Bruchmann gezeigt in einem Aufsatz: Schopenhauers Theorie der Musik. Unsere Zeit. Leipzig, 1880, 1. Bd. S. 730 bis 748. Er kritisiert, sonst Anhänger der Schopenhauerschen Philosophie, mit unparteilicher Schärfe die Analogien im einzelnen und weist ihre Schiefheit und Unhaltbarkeit nach, weshalb wir hier darauf nicht näher einzugehen brauchen.

aber wir müssen uns doch dagegen wenden, daß Schopenhauer trotz des Einblicks in die psychologischen Ursachen, den er später verrät, sich nicht scheut, sein Publikum durch so ins einzelne gehende, fürs erste verblüffende Analogien zu mystificieren.

Wie subjektiv und wie wenig zwingend solche Vergleiche sind, kann man daraus entnehmen, wie Schopenhauer selbst erst durch wiederholte Reflexion sich seine Art, Musik aufzufassen, zu eigen hat machen müssen, obwohl sie doch bei ihm näher lag, als bei jedem anderen. Er hat sich so die Erfüllung der zweiten Regel, die associative Gewöhnung, selbst künstlich angebildet. Aber genau so könnte man sich noch an manche andere Vergleiche und Analogien gewöhnen, die aber alle das Wesentliche der Tonkunst vielmehr verhüllen, als erklären, daß nämlich die Musik wie jede andere Kunst als Schöpfung einer specifischen Phantasieanlage durch ihren genialen Ursprung ein konkretes Schönes und als solches ein für uns verständliches und übersehbares metaphysisches Ereignis ist. Daß die Musik Ähnlichkeit mit der uns umgebenden Welt und besonders mit den allgemeinen, schemenhaften Formen dieser Welt hat, ist selbstverständlich, da sie in Zeit und Zahl erscheint, die doch Erscheinungsformen der Erfahrungswelt sind.

Müssen wir aus diesen Gründen die Analogien der Musik mit dem Ideenreiche als geistreiche Spielereien verwerfen, so bedarf doch die merkwürdige Analogie noch einer Untersuchung, die Schopenhauer darin zu finden glaubt, daß ein vollkommen reines harmonisches System der Töne nicht nur physisch, sondern sogar schon arithmetisch unmöglich ist, was dem innern Widerspruch, in dem die Welt als Wille mit sich selbst steht, entsprechen soll.

Die Thatsache können wir Schopenhauer ohne weiteres zugeben, denn selbst wenn wir die Skala der temperierten Stimmung durch Vermehrung der halben Töne in die reine Stimmung brächten, so würden doch die vielen unharmonischen Obertöne, die jeder Ton in sich birgt, die Reinheit der Harmonie beständig trüben. Aber abgesehen auch

davon, daß diese Analogie, nachdem wir die Menge der andern haben verwerfen müssen, sehr an einleuchtender und bestrickender Kraft verliert, müssen wir doch aus andern Gründen noch ihren Wert bestreiten. Das Kunstwerk ist die Versinnlichung einer geistigen That. Nun schaffen wir aber aus uns selbst nur die geistige That, nicht das sinnliche Medium. Dieses stammt vielmehr aus der Welt der Wirklichkeit, die uns immer inkommensurabel war und sein wird, wir müßten denn zur göttlichen Intelligenz gelangen. Deshalb kann das sinnliche Medium als solches für das Kunstwerk nicht in Rechnung gebracht werden. Die subjektiv-metaphysische Bedeutung des Kunstwerks wird dadurch nicht betroffen, daß das Element, in dem es erscheint, nicht ebenso kommensurabel und rational ist, wie der durch das Element nur objektivierte, mitteilbar gemachte Inhalt. Zwar scheint dem zu widersprechen, daß wir oben den Ton selbst als ästhetisches Produkt bezeichnet haben, was hier scheinbar zurückgenommen wurde. Es verhält sich damit so, daß der Ton als Naturprodukt, vermittelt durch unsere der realen Welt angehörenden Sinne, im Ganzen uns ebenso wenig verständlich ist, wie jedes andere Ding oder Ereignis der wirklichen Welt, als deren Glied er für uns inkommensurabel sein muß. Ästhetisch kann er aber dadurch für uns werden, daß er bis zu einem gewissen Grade für unser künstlerisches Vermögen, ja sogar für unseren Intellekt zu übersehen und zu durchschauen ist. Die ästhetische That besteht darin, daß wir den Ton eben nur künstlerisch verarbeiten, soweit er rational für uns ist, resp. durch einen Ausgleich, einen Kompromiß, ihn für uns möglichst brauchbar machen. Gewiß ist die Welt der Töne inkommensurabel, so gewiß, wie die gesammte sog. Außenwelt für uns inkommensurabel ist; aber darin besteht gerade das Werk des Künstlers, daß er etwas Kommensurables aus sich, aus dem Grunde seines Wesens schafft, das so wahr, so notwendig ist, wie die mathematischen Sätze, und daß er die sinnlichen Mittel, mit denen er seine Schöpfung mitteilt, durch begrifflich zwar unbewußte, aber doch vernünftige Auswahl und

durch zweckentsprechende Bearbeitung nach Möglichkeit kommensurabel macht und damit ästhetisch durchlebt. Dies ist in der Musik, im Ton, mehr möglich als in anderen Künsten; dabei macht es die Theorie der Musik für den Verstand noch besonders leicht begreiflich, wie weit die ästhetische Bedeutung des Tones geht. Man sollte nun aber nicht, wo soviel gewährt wird, unbescheidene Mehrforderungen thun und die volle ästhetische Klarheit der Sinnlichkeit verlangen, während uns in den meisten andern Künsten noch viel weniger davon zu teil wird, deren sinnlicher Ausdruck, sei es als Farbe oder als Gestalt uns vielfach so unklar ist, daß wir nur den dargestellten Inhalt, eines Bildes z. B., ästhetisch auffassen, während wir die Elemente der Sinnlichkeit fast ganz zu übersehen in Gefahr sind.

Die letzte Analogie, die uns beschäftigen muß, hebt sich von den bisher besprochenen sehr ab. Sie betrifft einen Lieblingsgedanken Schopenhauers, der von ganz anderer tieferer Bedeutung ist als die bisherigen Vergleiche. Wir meinen die Analogie der Musik mit der Philosophie, einen Vergleich, der über die bloße Analogie eigentlich schon hinausgeht bis zur Wesensübereinstimmung.

Die Musik drückt in einer höchst allgemeinen Sprache das Ansich der Welt aus; die Philosophie will dasselbe in klaren Begriffen thun; es müßte also eine vollständige ins einzelne gehende Erklärung der Musik mit der Erklärung der Welt gleichlauten und demnach die wahre Philosophie sein. — Die Musik ist ein unbewußtes Philosophieren und die wahre Philosophie gleicht der begrifflichen Darstellung der Musik.

Diesen Gedanken, in seinem Hauptwerk nur auf die Musik bezogen, hat Schopenhauer später auf alle Kunst erweitert. In den Neuen Paralipomenis (Ns IV) sagt er wiederholt (S. 19, 20, 23 u. s. w.), daß die Philosophie eine Kunst sei; der Philosoph sei „Vernunftkünstler“, der in Begriffen schaffe, wie der Bildner in Marmor. Die Wissenschaft ist dürftig und arm, da sie immer nach Ursachen fragen muß, da ihr, auch wenn sie jedes Phänomen aus

einem andern zu erklären wüßte, doch die ganze Reihe der Phänomene unerklärt, d. h. das Phänomen überhaupt ein Rätsel bliebe (Ns IV 30). Die Philosophie verläßt nun diesen Weg ohne Ziel und tritt zu den Künsten über. „Da wird sie sein, wie die Künste alle, reich und allgenugsam“ (das. S. 31). So ist vornehmlich die Musik; sie läßt keine Zweifel noch Skrupel zu lösen; sie spricht auf ihre Weise die Welt aus und löset alle Rätsel. Wie die Musik, die „königlichste der Künste“, zu werden, ist das Ziel jeder Kunst. „Aber auch die Malerei löset ihre Aufgabe und ebenso die Skulptur: sie wiederholen die Welt, wo nicht die ganze, doch den Teil der im Gebiet ihres Materials liegt“ (Ns IV 31). — Wir müssen es uns versagen, die ganze schöne Stelle auszuschreiben, die nicht nur für die Einseitigkeiten, sondern auch für die Größe von Schopenhauers Philosophie und die Schönheit seiner Darstellung charakteristisch ist. So weit wir sie angeführt haben, läßt sie schon den Irrtum wieder erkennen, der die Musik zur Darstellerin der ganzen Welt stempelte. Auch sie stellt unserer Meinung nach nur einen Teil der Welt dar, nämlich den Teil, den das Musikalisch-Schöne des speciell vorliegenden Tonstückes ausmacht. Aber gewiß hat dieser Teil der Welt, dieser konkrete Ausschnitt aus dem All dadurch eine besondere Bedeutung, daß er wie von uns geschaffen, so auch in seiner Allgenugsamkeit von uns erkannt und genossen werden kann. Und da nun, wie wir in der früheren Betrachtung auseinandergesetzt haben, so Künstler wie Philosoph als geniale Menschen das Metaphysische in seiner Einheit wirkend in sich tragen, so ist auch der Vergleich der Philosophie mit der Kunst, sei es nun Musik oder eine in irdisch mehr gewohnter Sinnlichkeit erscheinende Kunst, nicht ohne Berechtigung. Die Kunst ist ein Ausfluß des Urwillens in uns; ebenso die begriffliche Wahrheit; soweit sie dies beide sind, müssen sie parallel gehen, müssen ihre Resultate in einander greifen; transscendente Bedeutung können wir im Gegensatz zu Schopenhauer beiden nicht zuschreiben; weder die ästhetische Idee, noch der Begriff reicht über sich selbst hinaus bis zum Ding an

sich oder der Welt außer uns. Wenn wir demnach auch die transscendente Verwendung der Gleichheit von Philosophie und Kunst nicht billigen, so glauben wir doch in der Wesenseinheit beider, wie sie Schopenhauer lehrte, eine Wahrheit erkennen zu müssen, die für das Verhältnis der menschlichen Geistesgüter zu einander nicht oft genug hervorgehoben werden kann.

Weniger einverstanden, als mit dieser letzten Analogie, können wir uns mit der Auffassung des Musikers erklären, wie sie Schopenhauer hat. Zwar könnten wir die wenigen Worte über diesen Punkt (W I 307) fast ganz unterschreiben, wenn wir nicht fürchten müßten, daß auch hier zwar das Wesen des schaffenden Musikers richtig ausgesprochen, aber in falschen Gegensatz zu dem der übrigen Künstler gebracht wäre. Gewiß haben Bildner, Maler und Dichter die Möglichkeit, begrifflich über ihre Vorwürfe zu reflektieren mehr als der Musiker, aber das eigentliche Schaffen in der Phantasie ist bei einem so gut unbegrifflich, wie bei dem andern. Alle Kunst entsteht durch das wunderbare, kaum zu beschreibende Herausspinnen aus der Phantasie, das sich nicht erläutern, nur erleben läßt. Durch die unbewußt wirkende Gestaltungskraft der Phantasie kann es kommen, daß ein Kunstwerk, wie Athene aus dem Haupte des Zeus, fertig aus der Seele des Künstlers tritt, als unmittelbarer sinnlicher Ausdruck des innersten Lebens in der Phantasie. Dies erzählt man aber von Goethe so gut wie von Mozart, sodaß Schopenhauers Vergleich mit der Somnambule für jeden Künstler Geltung hat und er die Inspiration für die Quelle jedes echten Kunstwerks, das eben den Begriff bei seiner Schöpfung nicht kennt, ansehen müßte. Falsch oder zum mindesten oberflächlich ist ganz gewiß die Behauptung, daß im Komponisten mehr als in irgend einem andern Künstler der Mensch vom Künstler ganz getrennt und geschieden sei (W I 307); im Gegenteil, gerade dadurch, daß Musik nicht mit Begriffen zusammengedrechselt werden kann, und ihre Schöpfung stets die vollste Koncentration der Phantasie ver-

langt, sollte man annehmen, daß Leben und Schaffen hier weniger getrennt wären als in anderen Künsten, die mit dem Begriffe auch der Manier und äußerlichen Ausübung Thür und Thor öffnen. Und die Geschichte der Musik bestätigt auch, daß unsere großen Musiker so gelebt haben, wie es ihren Werken entspricht; und die Großen kommen hier nur in Frage, da es sich nur um echte Kunst handeln kann. Das Wort: an ihren Früchten sollt Ihr sie erkennen, gilt von niemand mehr, als vom Künstler, und vom Musiker mindestens ebenso wie vom Dichter und Bildner.

Was Schopenhauer über die Aufnahme der Musik von Seiten des Hörers sagt, können wir fast alles annehmen, da wir die im Anfang seiner Betrachtung empfohlene Reflexion über die Musik schon als unmusikalisches Beiwerk zurückgewiesen haben und sahen, daß er selbst die bildliche Verkörperung der Töne verwirft. Auch können wir darüber hinweggehen, was wir oben zu erwähnen Gelegenheit hatten, daß die Musik, wie alle Künste, nur mit dem Intellekt aufgenommen werden soll, damit sie den Willen in uns zur Ruhe bringt. Hier müssen wir selbstverständlich individuellen Willen für Willen schlechthin setzen, um die Behauptung wahr zu machen. Da, wie Schopenhauer richtig hervorhebt, die Musik den Willen, nämlich den individuellen Willen, leicht erregt, so ist gerade für sie eine besonders koncentrierte und intensive Äußerung des Urwillens notwendig, um diese schädliche, einseitige, pathologische Wirkung zu vermeiden. Unvollkommene Musik wird viel leichter den individuellen Willen ergreifen und damit unkünstlerisch wirken, als jede andere halbe Kunst.

Mit diesen Bemerkungen über die Aufnahme der Musik nähern wir uns schon ganz dem Gebiete der Schopenhauerschen Ausführungen, das nicht mehr als Metaphysik, sondern als Ästhetik zu bezeichnen ist; denn für die Wirkung einer Kunst sind ihre verschiedenen Zweige, die eben in der Ästhetik näher zu besprechen sind, sehr zu berücksichtigen.

Wir müssen uns hier einer eingehenden Kritik der nun folgenden ästhetischen Bemerkungen enthalten, da die mehr aphoristische als systematische Musikästhetik Schopenhauers weniger zu einer zusammenhängenden Kritik herausfordert und verpflichtet, als zum Nachdenken anregt. Durch unsere Aufgabe sind wir nur veranlaßt, zu zeigen, in wieweit Schopenhauers Metaphysik der Musik seine Ästhetik beeinflußt hat und werden uns nach dieser Bemänglung nicht enthalten können, noch kurz auf einige Feinheiten in seinen Bemerkungen hinzuweisen.

Der Einfluß der Metaphysik auf die Ästhetik ist, wie es bei einer Ansicht von solcher Tiefe und Würde, aber auch Einseitigkeit und innerlicher Parteilichkeit kaum anders denkbar ist, schädlich und nützlich zugleich. Um den Schaden hier vorauszunehmen, möchten wir Schopenhauer zunächst vorwerfen, daß er um der Analogien willen den musikalischen Wert zuweilen verkennt. Die Analogie mit den Stufen der Ideen verlangt, daß die vollstimmigste Harmonie, die der reichen und mannigfaltigen Welt der Ideen am besten entspricht, auf der höchsten Stufe der Musik zu finden ist. Infolgedessen stellt Schopenhauer Symphonie und Messe weit über alles andere, besonders auch über die Kammermusik. Bei diesem Verfahren ist nun ein außermusikalisches Moment zu sehr zum Richter über die Musik gesetzt, als daß sich der Musiker einem solchen Tyrannen unterwerfen könnte. Gewiß ist die ins große ausgeführte Symphonie Beethovens, in gewaltigen Gegensätzen wirkend, dabei bis ins einzelnste voller Leben und Begebenheit ein hohes musikalisches Fest, wie nicht minder die Messe eine erhebende Feier. Aber auch die intimere Musik der Soloinstrumente und besonders die Kammermusik sind reines Gold, in den Tiefen der Seele gewonnen. Die musikalische geistige Arbeit, der mitlebende Genuß des Schönen ist oft sogar bei letzterer größer als bei der mehr populären Symphonie. Das Wechselgespräch der Instrumente, die volle Bedeutung jedes kleinsten Tones, die Feinheit der musikalischen Arbeit, wie der Musiker, der tiefe Geistesinhalt, wie der Laie sagen würde, sind nicht selten

auf größerer künstlerischer Höhe in der Kammermusik. Die einseitige Hervorhebung der größeren Musikformen konnte nur aus einem Gedanken und nicht aus unbegrifflichem Genuß sich ergeben, wollte doch Schopenhauer um der Analogie willen sogar dem Baß eine schnelle Bewegung verbieten. Was sagt er da zur Fuge und zur Gewandtheit des Violoncellos im Quartettspiel? — Gewiß haben gleichwohl viele seiner Bemerkungen etwas Richtiges; sie sind nur einseitig zugespitzt, werden aber immer eine aufklärende und bildende Anregung für Musiker und Laien abgeben. So ist es auch mit der Behauptung, daß Baßarien, überhaupt jede Übertragung der Melodie an tiefere Stimmen verwerflich seien. Auch wir kennen das Gefühl des Unbehagens, wenn ein gewaltiger Baß ohne dramatische oder sonstige außermusikalische Veranlassung die Melodie führt und in der Höhe von an Gewicht geringeren Begleitungsfiguren umspielt wird. Es kann unter Umständen die Wirkung thun, wie wenn die Säulen, die eigentlich tragen sollten, leicht und luftig auf dem Balkon sich erheben, wie man es in moderner Architektur zuweilen sieht. Ein praktischer musikalischer Beweis dafür ist auch schon, daß die dann und wann wiederholten Versuche, Solo- und Konzertstücke für Kontrabaß zu schreiben, stets von geringem Erfolg begleitet gewesen sind, sogar durch die drollige Wucht des Instruments eine komische Wirkung gehabt haben. Aber das ist auch das äußerste Extrem. Niemand denkt mehr an die verbotene Baßmelodie, wenn in polyphoner Musik die melodieführenden Stimmen sich abwechseln, oder wenn das Motiv einer großen Komposition bald in der Höhe, bald in der Tiefe sein rätselhaft-klares Wesen treibt.

Für solche durch das System herausgepreßte, zum Teil bittere und unschmackhafte Gedanken, entschädigt uns Schopenhauer durch die reich gewürzte Fülle feiner selbstständiger Bemerkungen über musikästhetische Fragen, die uns zeigen, daß der Philosoph trotz vieler falscher Reflexionen und einer oft unnatürlichen Theorie ein gesundes Musikgefühl besaß. Dies möchten wir hervorheben gegen-

über den Kritikern, die das Kind mit dem Bade ausschütten und Schopenhauer wegen der für den Musiker höchst geschmacklosen Analogien jedes Musikverständnis absprechen. So ein Anonymus in Brendels Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft (1860, S. 430—436), der die Schwächen der ganzen Musiktheorie, besonders der Analogien, schonungslos aufdeckt, ohne einen tieferen Blick in die Ästhetik thun zu wollen, und geradezu mit der Warnung für den Musiker endigt, sich Schopenhauers Musikurteil nicht zu unterwerfen. Dies ist entschieden zu weit gegangen; wenn man auch die hingeworfenen Gedanken Schopenhauers nicht wörtlich unterschreiben kann, so findet sich doch manches goldne Samenkorn aus der Ernte unserer klassischen Periode darunter. Um eine Kleinigkeit zu bemerken: welchem Musiker lacht nicht das Herz, wenn er die Vergleiche liest, mit denen Schopenhauer das Potpourri und das Vaudeville bedenkt.

Mehr von Bedeutung ist, daß auch hier der Philosoph von seinem guten Urteil getrieben, hie und da sich selbst widerspricht. So, wenn er die Harmonie im Gegensatz zur Melodie mit drastischem Vergleiche herabsetzt, ihr sogar die Schuld am Verfall der Musik zuschreibt. Wo bleibt da der Reichtum der Harmonie, dessen seine philosophische Musik bedarf? — Die Richtigkeit dieser ästhetischen Bemerkung ist nicht zu verkennen. Die Melodie erfordert eine größere Koncentration der schöpferischen Phantasie wie des Zuhörers, schon allein deshalb, weil bei ihr die Gesetzmäßigkeit der Tonfolge, nicht des Zusammenklangs gefordert ist, und das musikalische Gehör hier zugleich als Gedächtnis thätig sein muß. Es ist ein Unterschied wie zwischen Zeichnung und Kolorit in Melodie und Harmonie; und so gewiß die Erweiterung und Vervollkommnung der Harmonie die Ausdrucksmittel der Musik ungemein vervielfältigt, so gewiß bringt sie die Gefahr, den scharfen Umriß der Zeichnung in Kolorit zu verwaschen und die tiefere musikalische Wirkung in die Breite zu verwässern.

Dies bedeutet aber für das Kunstwerk einen Verlust an

Koncentration; denn die Aufmerksamkeit wird dann abgelenkt auf das Beiwerk, das in losen Falten um die wahre Gestalt sich schlingt; anstatt Gestalt und Kleid, Kern und Schale in einer zusammengefaßten geistigen Thätigkeit aufzunehmen und zu genießen. Jeder Verlust aber an Koncentration, jede innere Kraftanwendung, die nicht direkt auf das Ganze des Kunstwerks, sei es beim Schaffen, sei es beim Hören abzielt, ist für die ästhetische That ein Mangel. Dieser Satz, der sich hier zufällig zu ergeben scheint, wird uns bei der nun kommenden Betrachtung sehr förderlich sein. Ihn zu beweisen, ist kaum mehr notwendig. Das Kunstwerk ist ja eine Schöpfung des Urwillens, der koncentrierten Lebenskraft des Genies; folglich ist jede nebenher verwendete Kraft für das Kunstwerk verloren, mag sie nun auf solche Seiten von ihm gerichtet sein, welche wie ein allzureiches Kolorit nicht ganz mit dem innersten Wesen verwachsen sind, oder mag eine subjektive Phantasiebegabung sich aufdringlich neben der ästhetischen Aufnahme zur Geltung bringen. Diese Gefahr einer geteilten, ja zersplitterten Phantasie oder Aufnahmekraft tritt nun umso stärker hervor, je größer das Phantasiegebiet ist, das ein Kunstwerk bei seiner Erscheinung berührt; denn auch bei einer selbständig wenig begabten Einbildungskraft sind dann die Associationen mehr zu fürchten, als wenn nur eine Phantasieanlage in Thätigkeit tritt. Aber auch abgesehen von der gesteigerten Möglichkeit der Associationen ist die volle Koncentration auf eine Fülle von Phantasieeindrücken ungleich schwieriger, als auf ein Phantasieprodukt, sogar geradezu unmöglich, wie man ja auch die ganz gespannte Aufmerksamkeit in einem Momente nur einem Sinne, nicht allen schenken kann, und diesem sogar nur in Bezug auf einen ganz bestimmten Punkt der Wahrnehmung, sei es im Blickfeld des Auges, sei es in der Menge der gleichzeitigen Gehöreindrücke. Ist man aber genötigt, auf mehr als einen Punkt zu achten und das Ganze der Wahrnehmungen mit Aufmerksamkeit aufzunehmen, so kann dies nur auf Kosten der Koncentration

geschehen und mit ihr nimmt die Intensität der Aufnahme ab. Dieser Gesichtspunkt ist namentlich zu bedenken, wenn man das Zusammenwirken der Künste beurteilen will. Gewiß ist der praktische Wert der Verbindungen mehrerer Künste im Kunstleben außerordentlich hoch; und eine praktische Rechtfertigung für das Lied, für die Oper geben wollen, hieße Eulen nach Athen tragen, denn die Geschichte dieser Kunstgattungen ist schon Rechtfertigung genug, da sie uns die notwendige Entstehung aus der Seele der Völker und ihrem künstlerischen Bedürfnis beweist. Dagegen muß sich der Theoretiker und durch ihn, wie durch seinen eigenen Geschmack belehrt, auch der Künstler stets gegenwärtig halten, wo die größere Leistung, wo der höhere ästhetische Wert zu finden ist. Und das ist ohne Zweifel der ganzen menschlichen Anlage nach in der Einzelkunst. Der Mensch strebt nach Koncentration, nach Beherrschung des Sinnlichen durch den zusammengefaßten Geist, und dies kann er nur erreichen und als Künstler sich damit der Vollkommenheit nähern, wenn er das Gebiet seiner Arbeit beschränkt, wie uns schon die oben angestellten psychologischen Beobachtungen lehren. Welche Kraft des Genius gehört dazu, den Geist in den Ton zu ergießen; wie viel, um die unendlichen realen Beziehungen, die ein Gedankeninhalt zu unserm Leben hat, in der Dichtung zu bändigen; wie viel mehr Kraft aber würde dazu gehören, um beides zugleich zu thun. Eine Vereinigung zweier gleichmäßig vollendeter Künste ist unserer Ansicht nach ebenso unmöglich, wie zwei chemische Elemente, zwei undurchdringliche einfache Körper, unzerstört zu vereinigen. Man kann nur den Schein der Verbindung durch Mischen erwecken; aber um sie zu einem höhern dritten in Wahrheit erst zu vereinigen, müßte man ihr innerstes Wesen auflösen. Deshalb thut Schopenhauer recht, wenn er in Lied und Oper den Text unterdrückt sehen will, vorausgesetzt, daß nicht die Musik nur zur Begleitung werden soll. Es ist hier nicht der Ort, seine Bemerkungen über die Oper, die Vorliebe für Rossini und was damit zusammenhängt, näher zu

untersuchen, und ihre teilweise Berechtigung zu erweisen; aber gerade diese Stellen möchten wir dem modernen Musiker aufs angelegentlichste zur Beherzigung empfehlen. Was würde Schopenhauer zur heutigen Oper sagen, zu dem krassen Realismus, der nun auch glücklich in diese idealistischste Kunstgattung Eingang gefunden hat, was zu der erhabenen nicht mehr, sondern aufreibenden Langweiligkeit, die das Musikdrama des Tages für viele bedeutet, zu der hysterischen Schwärmerei, mit der es nicht wenige andere berauscht und zerrüttet!

Wenden wir uns von diesem unerquicklichen Thema zunächst noch weg, um hier mit einem Citat abzuschließen, das von einer ganz anderen Seite kommend, unsere Ansicht über das ästhetische Verhältnis von Oper und Einzelkunst schön ausspricht, wobei wir uns auch mit manchem Wort an Schopenhauers gesundes Urteil erinnern lassen wollen. Wir meinen einen Abschnitt aus Grillparzers vortrefflichen ästhetischen Studien (Sämmtl. Werke. Stuttgart 1872. IX. Bd. S. 145 f.). Er sagt:

„Wäre die Musik in der Oper nur da, um das noch einmal auszudrücken, was der Dichter schon ausgedrückt hat, dann laßt mir die Töne weg, ich will die Worte des Dichters allein lesen, denn die Musikbegleitung wäre in diesem Falle denn doch nur ein Kunststück, ein Gauklerversuch, mit andern, scheinbar unzureichenden Darstellungsmitteln das zu erreichen, was der andre leichter, verständlicher und genügender schon erreicht hat. Oder soll dadurch der Eindruck des Gedichtes verstärkt werden? Das mag bei Gedichten gelten die keine sind, wie z. B. bei italienischen Operntexten; aber dann enthaltet euch von eigentlichen Dichterwerken, und hört auf zu klagen, daß nur schlechte Dichter euch Textbücher machen wollen. Aber das alles ists nicht. Sämmtliche Künste, wenn gleich aus gemeinschaftlicher Wurzel entsprossen, sind streng geteilt in ihren Gipfeln. Wo die Poësie aufhört, fängt die Musik an. Wo der Dichter keine Worte mehr findet, da soll der Musiker mit seinen Tönen eintreten. Wer deine Kraft kennt, Melodie! die du,

ohne der Worterklärung eines Begriffs zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel, durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst, wer deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poësie machen: er mag der letztern den Vorrang geben (und ich glaube, sie verdient ihn auch, wie ihn das Mannesalter verdient vor der Kindheit), aber er wird auch der erstern ihr eigenes, unabhängiges Reich zugestehen und beide wie Geschwister betrachten und nicht, wie Herrn und Knecht, oder auch nur wie Vormund und Mündel".

---

Man kann die Auffassung von der Kunst und im besonderen von der Musik, die sich in Grillparzers Worten ausspricht, wohl schlechtweg als die klassische bezeichnen. Die Künste sind ihm allgenugsam, und das ist das Wesen des Klassischen. Aber auch Schopenhauer lehrt die Allgenugsamkeit, wenigstens der Musik, und gebraucht gern dieses schöne Wort. Und gleichwohl müssen wir ihn zur Romantik rechnen, gleichwohl trägt er in seiner historischen Stellung mit die Schuld, daß die Musik so schnell ihre klassische Höhe verlassen hat. Wie weit wir dies Schopenhauers Einfluß zuschreiben können, bleibt uns zum Schluß unserer Betrachtung zu untersuchen übrig.

Zwar ist der Einfluß der Theorie auf die Kunst selbst wohl stets nur gering, da ja meistens die Theorie erst aus den Kunstwerken abgenommen wird; aber doch kann sie, wenn sie Schritt hält mit der fortschreitenden Kunst, die Neuerungen schneller verbreiten, verteidigen und sanktionieren helfen und dadurch eine wichtige Rolle im Kunstleben spielen. In diesem Sinne hat Schopenhauer, und in nicht geringem Maße, den Ritt ins romantische Land, den die Musik in diesem Jahrhundert gethan hat, beschleunigt, indem er die Theorie der romantischen Kunst durch seine Philosophie außerordentlich gefördert hat. Er ist geradezu als Philosoph der historische Ausgangspunkt für die moderne Auffassung der Musik und ein um so mehr willkommner und zuverlässiger Stützpunkt, da er noch in der klassischen

Zeit aufgewachsen ist und somit den natürlichen Zusammenhang zwischen Kant und dem Pessimismus, zwischen Beethoven und Wagner, zwischen Weimar und Bayreuth zu bilden scheint.

Um seine Metaphysik der Musik als Übergangserscheinung zur Romantik zu erkennen und damit zugleich eine historische Kritik zu gewinnen, wollen wir zunächst untersuchen, was das Wesen der romantischen Musik ist. Dann wird sich von selbst herausstellen, wie weit Schopenhauer ihr die Brücke tritt. Und die Geschichte wird uns zuletzt belehren, wie die Romantik auf Schopenhauer weiter gebaut hat.

Wir haben schon oben über die romantische Kunst im allgemeinen gehandelt und wollen diese Betrachtung noch in Bezug auf die Musik durch einiges ergänzen. Mit absoluter Sicherheit läßt sich der Begriff der romantischen Musik nicht feststellen. Dies zeigt schon die Geschichte der musikalischen Kritik. Mozart wurde anfänglich als Romantiker hingestellt, da er mit seiner Kantabilität ein Gefühlselement in die Instrumentalmusik brachte, das für seine Zeit aus Haydn und den früheren Instrumentalkomponisten noch unbekannt war. Jetzt ist uns Mozart der Typus des Klassischen. Solcher Beispiele giebt es noch mehr; und es könnte demnach scheinen, als sei romantisch nur ein relativer Begriff. In gewissem Sinne ist das auch richtig; insofern nämlich als die Romantik subjektiv ist, nicht im Kunstwerk selbst, sondern in der Empfindung des Hörers liegt. Das echte, klassische Kunstwerk giebt eine adäquate, vollständige, genau entsprechende Versinnlichung von dem innersten gesammten Seelenleben des Künstlers, während die romantische Kunst in irgend einer Weise den direkten Zusammenhang mit der Einheit des innersten Lebens vermissen läßt, so z. B. durch die Entstehung in der von einem besonderen individuellen Vermögen einseitig befruchteten Phantasie, wie wir oben gezeigt haben. Nun kann aber diese Einseitigkeit leicht auch nur im Hörer vorliegen, sodaß auf ihn das Kunstwerk irgend welche specielle Wirkung thut, wobei nicht das ganze Werk, sondern nur eine be-

sondere Seite von ihm genossen wird. Dies wird namentlich leicht der Fall sein, wenn ein Kunstwerk neu ist, noch mehr, wenn eine ganze Kunstrichtung neu ist. So ist es erklärlich, daß neue Klänge und Melodien nicht selten zunächst das Gemüt so sehr ergreifen und in Mitleidenschaft ziehen, daß man sie als romantisch genießt oder verabscheut. Es tritt dann eben eine Beimischung von Scheingefühlen ein, die nicht im Dienste der Schönheit, d. h. des innersten Seelenlebens, des Urwillens stehen und infolgedessen außerästhetisch, pathologisch, oder wenn nur in geringem Grade sich äußernd romantisch wirken. Aus diesem Grunde ist es für den Einzelnen wie für eine Zeit Pflicht, mit der Verurteilung einer Kunstrichtung als Romantik zurückzuhalten, bis eine genügend lange Erfahrung gezeigt hat, ob sich die Wirkung bei Gewöhnung an das Werk und dem alltäglichen Verkehr mit ihm modificiert; bei wirklich romantischen Werken wird ein längeres Studium und wiederholter Genuß meist bald Übersättigung und Ernüchterung bringen, oder aber, wenn der Geschmack nicht das Gift spürt, das ihm geboten wird, so kann Krankheit des Leibes und der Seele aus dem fortgesetzten Genuß entspringen; das klassische Kunstwerk dagegen wird, selbst bei einem anfänglichen Mißfallen, durch längeres Studium mehr und mehr gewinnen, bis es wie das tägliche Brod oder die frische, freie Luft seine lebenspendende, gesundende Kraft mit jedem Tage neu an uns bewährt. Solange man nicht über eine längere Erfahrung verfügt, sollte man das Urteil als subjektiv hinstellen und sagen: Dieses Werk ergreift mich romantisch. Anders ist es, wenn wir sichern Grund haben, anzunehmen, daß eine im künstlerischen Sinne krankhafte Einseitigkeit die Phantasie des Künstlers beherrscht hat. Dann läßt sich ein objektives Urteil abgeben; dann fällt der Künstler unter die Definition des Romantikers. Den notwendigen Aufschluß über ihn muß uns dabei die Kenntnis seiner ganzen Persönlichkeit aus Werken, Briefen und Biographie geben. Eine ganze Kunstrichtung aber werden wir romantisch nennen dürfen, wenn ihre anerkannte Theorie die Romantik lehrt,

d. h. wenn sie das einseitige Überwiegen der Phantasie im ausschließenden Sinne, der Kontemplation oder des Temperaments im Künstler nicht nur duldet, sondern fordert.

Kann man dies nun von Schopenhauer behaupten? — Bis zu einem gewissen Grade — ja. Zwar sind seine einzelnen ästhetischen Bemerkungen Zeugnisse eines klassisch gebildeten Geschmacks, und seine Verehrung für den kindlichen Rossini, seine Hochschätzung der Beethovenschen Symphonie und der großen Kirchenmusik sind weit entfernt von Romantik; und doch hat er eine große Neigung zu romantischem Genuß mancherlei Art. Von seiner kontemplativen Ethik ausgehend, überträgt er den beschaulichen Genuß auch auf das Bild der Welt, die Musik. Die geistige Mitarbeit in der Phantasie, das Nachdenken in Tönen, die gesunde Thätigkeit bei der koncentrierten Aufnahme der plastischen Tongebilde finden wir nicht erwähnt; immer ist es ihm nur um den verschwommenen Genuß des realitätslosen Weltbildes zu thun; da ist es gleichgiltig, ob Bach oder Beethoven erklingt; nur zur freien, willenlosen Kontemplation möchte er sich aufschwingen. Das ist ihm das Schöne. — Bei dieser angenehmen Unthätigkeit des Geistes ist es selbstverständlich, daß bei einem phantasievollen Menschen die Einbildungskraft zu spielen beginnt; so ist auch die reiche Welt von Associationen, die Schopenhauer mit der Musik verbindet, echt romantisch. Wenn die romantische Musik gern Volksmelodien benutzt, die nicht nur als musikalisch-frische Elemente in die Kunstmusik verarbeitet werden sollen, wie bei Haydn und Beethoven, sondern durch ihr Lokalkolorit die bildliche Phantasie zu beschäftigen bestimmt sind, so schafft sich Schopenhauer Phantasiebilder zu den Tönen, die ihm zusagen und ihn in der Kontemplation noch außer der Musik unterhalten.

Daß Schopenhauer auch von der Herrschaft des Temperaments im Sinne der Willensromantik nicht frei war, läßt sich vermuten. Melancholiker und Choleriker sind oft

in einer Person vereinigt. Die Verneinung des Willens bis zur Kontemplation ist psychologisch schwer begreiflich, wenn nicht ein besonderes Willensübermaß, ein schwer zu bezwingendes leidenschaftliches Wollen als Grund angenommen wird, das durch die Kontemplation zur Ruhe gebracht werden soll. Schopenhauers Philosophie ist in der That durchaus leidenschaftlich, seine Polemik heftig, seine Darstellung eindringlich und gefühlswarm. Sogar in die Kunst gestattete er dem individuellen Willen vorübergehend Eintritt, und zwar, wo es sich um eine Kunstart handelt, in der er sich selbst versucht hat. Wir erinnern uns aus der Darstellung, daß er den lyrischen Zustand als ein Wechselspiel des reinen Erkennens und des immer nur für Augenblicke zurückgedrängten Willens erklärt (W I 295). Wir müssen dabei an Schillers Recension der Gedichte Bürgers denken, an denen er tadelt, daß sie nicht nur Gemälde seiner eigentümlichen Seelenlage, sondern auch Geburten derselben seien (Ges. W. Cotta. Stuttgart u. Tübingen 1857, Bd. XII, S. 336) und uns ferner erinnern, wie Goethe beglückt ist, durch Dichtungen aller Art nicht die realen Gefühle zu nähren, sondern sich von ihnen zu befreien. Schopenhauers Auffassung der Lyrik entspricht weit mehr der unreinen vom Willen befleckten Kunst Bürgers, als der Goethischen Objektivität. So kennt er auch die pathologische Wirkung der Musik auf den Willen. In der Tonkunst allerdings verurteilt er diese reale Wirkung durchaus als unkünstlerisch und es ist geradezu ein tragisches Geschick, wenn seine Warnungen in dieser Beziehung von den Nachfolgern überhört worden sind und man im Anschluß an ihn den Willen mit aller seiner Unruhe und unästhetischen Gewalt in die Kunst eingeführt hat.

Hiermit kommen wir dazu, zu zeigen, wie Schopenhauer, abgesehen von der romantischen Anlage seiner Natur, auch sonst durch Seiten seiner Theorie, die selbst noch nicht romantisch sind, berufen war, die Romantik zu fördern. Die Romantik des Temperaments hat er selbst von der Musik fern zu halten gesucht; seine Nachfolger aber

glaubten ihn zu verstehen, wenn sie in der Musik einen direkten Ausfluß des Willens, des romantisch leidenschaftlichen Temperaments sahen. Das war nicht anders zu erwarten. Schopenhauers Willensmonismus lehrt, daß alles Wille ist, dessen Kraft nur dadurch gebrochen wird, daß ihn der Intellekt als Idee anschaut. Nun stellt die Musik keine Idee dar, ist vielmehr selbst eine Objektivation des Willens: es wird übersehen, daß sie nur sein Bild ist, und die unbedingte Herrschaft des ungebrochenen Willens in der Tonkunst anerkannt. Ob dies individueller oder metaphysischer Wille, Temperament des Herzens oder Urgrund der Welt ist? — Diese Unterschiede, die der Meister nicht macht, sind auch der Romantik der Schüler nicht hinderlich. Der Wille feiert seine Saturnalien in der Musik; des ist man gewiß. Ihm giebt sich der Romantiker hin mit allem Genuß des losgelassenen Sklaven am Taumel und Rausch.

Diese Auffassung von Schopenhauers Musiklehre zeigt schon in bescheidenen Anfängen ein kleiner Aufsatz von Dr. D. Asher. Dieser Anhänger Schopenhauers giebt in Brendels Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft vom Jahre 1856 (S. 187—197) eine kurze Darstellung von Schopenhauers Ansichten über Musik und sagt dabei von der Tonkunst (S. 189), sie verstünde wunderbar alle Seiten unseres Innern zu berühren, vermöchte mit wahrhaft zauberischer Kraft ebenso leicht die heftigsten Leidenschaften in der Brust zu wecken, wie sie zu besänftigen, sie stimmte uns bald zum höchsten Jubel, bald zur tiefsten Trauer, und versetzte uns bald in namenlose Seligkeit, bald in unaussprechliche Wehmut! Was fehlt da noch an Gefühlsschwärmerei, um mit Heinse, dem Dichter der Hildegard von Hohenthal, in das Hohelied der sinnlichen Gefühlsmusik einzustimmen! Gleichwohl darf sich der Verfasser dieser Stelle in einem zweiten Aufsatze (daselbst 1860, S. 423—429) rühmen, daß Schopenhauer ihm seinen Beifall über die erste Abhandlung „wiederholt zu erkennen gegeben“ hätte (S. 423). Gewiß, Schopenhauer neigt selbst

der Kunst des Rausches zu, sonst hätte er den Jünger getadelt*).

Aber was will ein so kleiner Anfang der romantischen Wirkung Schopenhauers besagen gegen die große Zeitströmung, die sich seiner als philosophischen Führers bedient, gegen Wagner und seine Kunst. Mit Richard Wagner wurde für die Kunst erfüllt, was Schopenhauer in der Philosophie begonnen hatte; der Pessimismus der Weltanschauung wurde durch ihn in die Kunst übertragen; die romantisch-kontemplative Ethik Schopenhauers, verbunden mit der Lehre von der All-einheit des Willens wird für Wagners Kunst zur Romantik der Kontemplation und des Temperaments in gewaltigstem Maße. Auch theoretisch zu bekennen, daß er mit vollem Bewußtsein diesen künstlerischen Standpunkt vertritt, scheut sich Wagner nicht. Seine Metaphysik der Musik, wie er sie in der Festschrift „Beethoven“ (1870) (Ges. Werke, Leipzig 1873, Bd. IX. S. 76—151) im Anschluß an Schopenhauer entwickelt, zeigt uns das. Die Schönheit der Tonkunst liegt seiner Meinung nach nicht im Schein, wie die der andern Künste; sie äußert das Wesen der Welt, den Willen, so unmittelbar, wie wir im Schrei, im Klage- oder Wonnelaut den Affekt versinnlichen (S. 89). Der inspirierte Musiker ist nicht beruhigt, beschwichtigt, wie der Bildner, sondern entzückt und höchst erregt (S. 91). Sein Zustand ist eine Hellsichtigkeit, wie bei der Hallucination, nur daß keine Gestalten sich seinem innern Bewußtsein zeigen, sondern er verkündet sich selbst im Ton „als bewußte Idee der Welt“ (S. 88—91). Sein individueller Wille wird zum Schweigen gebracht und wird als universeller Wille wach, der alle Schranken der Erscheinung überflutet (S. 91); und das Bewußtsein dieser Schrankenlosigkeit ist für Komponist und Hörer mit der höchsten Ekstase verbunden (97). So bemüht sich Wagner sogar, den verderb-

---

*) Vergl. hierzu den Brief Schopenhauers an Dr. David Asher vom 12. Nov. 1856. Abgedruckt: Deutsches Museum. Herausgegeben v. Robert Prutz, 1865. Juli bis December S. 277—279.

lichen individuellen Willen zu verbannen, und doch führt er ihn mit seiner ganzen sinnlichen Kraft in die Phantasie ein, wenn er die Ekstase und Entzückung, die höchste Erregtheit, den göttlichen Rausch in der Musik darstellen und genießen will. Und nach dem Taumel der Leidenschaft sinken Kunst und Künstler erschöpft zusammen, von Sehnsucht nach Ruhe, von Lebensmüdigkeit ergriffen und wünschen das Ende herbei, das wonnige Ende: in des Weltatems wehendem All — ertrinken — versinken — unbewußt — höchste Lust! Und dieses wonnige Nichts, in das uns die Musik versenkt, ist das Nirwana des Heiligen, das höchste Glück des Menschen.

So deutete Wagner den Philosophen, so deutet ihn eine große Schar von Wagners Thyrsosträgern. Vor allem aber hat Friedrich Nietzsche den Stab geschwungen zur Feier des Dionys. Er stimmt einen begeisterten Hymnus an für die Kunst des Rausches, die Musik, den ihn Schopenhauer singen gelehrt hat, den er Wagner weiht. Apollo und Dionys sind die Vertreter der Künste. Die apollinische Kunst hält sich am Schein beglückt; sie ist die Kunst des Traumes, die an den Bildern der scheinbaren Wirklichkeit festhält. Diese künstliche Welt wird von den dionysischen Kräften durchbrochen, vor denen die Welt der Vorstellung ins Nichts zerrinnt, der Schleier der Maja zerreißt und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattert. „Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Tiere reden und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Übernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches“ (Die Geburt

der Tragödie. Neue Ausgabe mit dem Versuche einer Selbstkritik. Leipzig. S. 6). Dies ist der Ursprung der Musik und so auch ihre Wirkung . . . .

„Wagner gehört zu meinen Krankheiten“; „Wagners Kunst ist krank“. „In seiner Kunst ist auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nötigsten hat, — die drei großen Stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (Idiotische)“. So sagt derselbe Mann viele Jahre später, nachdem er aus dem Taumel erwacht ist (Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 2. Aufl. Leipzig 1892). In der Selbstkritik zu dem ersterwähnten Werke aber heißt es (S. XV): „inzwischen lernte ich hoffnungslos und schonungslos genug von diesem „deutschen Wesen“ denken, insgleichen von der jetzigen deutschen Musik, als welche Romantik durch und durch ist —: überdies aber eine Nervenverderberin ersten Ranges, doppelt gefährlich bei einem Volke, das den Trunk liebt und die Unklarheit als Tugend ehrt, nämlich in ihrer doppelten Eigenschaft als berauschendes und zugleich benebelndes Narkotikum“.

Kein Wunder, daß sich nach solchen Geständnissen Nietzsches seine früheren Anhänger und Verehrer jetzt nur damit beruhigen können, daß dieser Geist von Nacht umgeben ist. Sie können die Satire nicht begreifen, und statt zu bewundern, wie hier der Irrtum eines Lebens erkannt und bekannt wird, suchen sie gern persönliche Motive dahinter oder schützen sich mit der Krankheit ihres Gegners.

Wir müssen in Nietzsches Abfall von Wagner, in seiner cynischen Satire, die um so wirksamer ist, da Nietzsche die geradezu Napoleonische Größe Wagners nicht verkennt, der er selbst einst blind ergeben war, das Weltgericht der Geschichte erkennen. Wie die Meuterei im Lager selbst beginnt, wie der Tyrann sich selbst den Brutus erzieht, so birgt auch jede große einseitige Richtung in Kunst oder Philosophie in ihrem Schoße den Keim zur Selbstauflösung und zum Verfall. Und je schwindelnder die Höhe war, die Wagner und mit ihm Schopenhauer er-

reicht hatte, desto tiefer ist jetzt der Fall, den diese Richtung in Nietzsche gethan hat, um den gesunden Boden wieder zu finden. Nietzsche schmäht und verachtet Wagner und seine Kunst; er schmäht und verachtet aber auch Schopenhauer und seine Philosophie. Jener ist ihm der Künstler, dieser der Philosoph der décadence.

Dürfen wir ihm darin beistimmen? Nein — denn seine bittere Verachtung und sein hartes Urteil anzunehmen, wäre für uns eben so falsch, wie jetzt noch, nachdem wir Nietzsche und seine Lebenserfahrung mit Wagner kennen, die blinde und kritiklose Begeisterung für diese Kunst zu teilen.

Objektiv können und müssen uns Richard Wagner und Friedrich Nietzsche den historischen Beweis geben, daß Schopenhauer mit seiner Metaphysik der Musik die Brücke zur Romantik bildet; denn Blüte und Verfall dieser Richtung knüpfen sich an seinen Namen, und der abgefallene Zelot selbst schreibt ihm die Schuld der Verführung zu.

Persönlich mag uns das warnende Beispiel dieser in sich zerfallenden Kunstrichtung anfeuern und der Weckruf Nietzsches mahnen, durch koncentrierte Geistesarbeit und durch gesunde künstlerische Thätigkeit die Ankündigung der décadence zu Schanden zu machen; schlimmsten Falls aber in frischere Generationen herüberzuretten, was unser Volk Großes geleistet hat. Wenn wir unsere Kraft zusammenhalten und aus der klassischen Kunst immer Gesundheit und neues Leben schöpfen, so werden wir vor dem gänzlichen Verfall geschützt sein: wie auch Schopenhauer zwar mit seinem Pessimismus und der Metaphysik der Musik dazu überleitet, aber nicht ganz darin untergeht, da es ihm vergönnt ist, in der Ästhetik die letzten Strahlen der sinkenden Sonne Homers und Goethes aufzufangen und wiederzuspiegeln.

# Namenregister.



---

# DIE MUSIK

Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.

Arthur Schopenhauer

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 5

Erstes Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

# INHALT



DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

# SCHOPENHAUER UND SEINE STELLUNG ZUR MUSIK

von Albert Maecklenburg-Danzig

LINDLOFF



Zu seiner Musiktheorie hat **Schopenhauer** schon in früher Zeit den Keim gelegt. 1813 nennt er schon die Musik „eine sehr abgesonderte Gattung des Schönen" und feiert das „bessere Bewußtsein" als die gemeinsame Geburtsstätte des Genies und des Heiligen, sowie sämtlicher Künste, vor allem der Musik. In den folgenden Jahren, bis 1818, gliedert Schopenhauer seine musikästhetischen Anschauungen, die von vornherein fast fertig dastanden, systematisch seiner Philosophie an und läßt sie in abgeschlossener Form als eine notwendige Konsequenz seines gesamten philosophischen Systems in seinem Hauptwerke „Die Welt als Wille und Vorstellung" (Bd. I 301—316, II 511—523) und in den Parerga (II 462—469) auftreten.

Schopenhauer ist als Philosoph ein Künstler, und deshalb liebt er auch Vergleiche aus dem Gebiet der Kunst, besonders der Musik. Die Philosophie hebt ihm, indem sie aus Erstaunen über die Welt hervorgeht, ebendarum wie die Ouvertüre zum „Don Juan" mit einem Mollakkord an. Wiederum als Ästhetiker, auch als Musikästhetiker ist Schopenhauer ein Philosoph; die Künste und die Philosophie stehen ihm auf derselben höchsten Stufe.

Schopenhauers Ästhetik, die die Grundlage seiner speziellen **Musik**ästhetik bildet, ist **metaphysischer** Natur, weil seine Ableitung der Prinzipien alles Schönen mit seiner metaphysischen Ansicht vom Willen und vom Intellekt im innigsten Zusammenhang steht; zugleich ist ihre Basis eine empirische, denn ungemein feine Beobachtung des Tatsächlichen in Kunst und Natur reicht das Material dar. Die Ästhetik Schopenhauers beruht auf seiner Lehre von den „Ideen", die er von dem „göttlichen" Plato übernommen hat. In seiner Erkenntnistheorie schließt sich Schopenhauer an Kant an, in seiner Ästhetik an Plato.

Nur einige grundlegende Sätze der Philosophie Schopenhauers seien einleitungsweise hervorgehoben, damit die folgenden musikästhetischen Erörterungen nicht völlig in der Luft schweben.

Auf die Erkenntnistheorie, die die Wurzel der Schopenhauerschen Ästhetik ist, sei nur andeutungsweise hingewiesen. Die Erscheinung ist die Welt als Vorstellung, das Ding an sich ist — Wille. Der Wille ist der Kern der Welt, die Erscheinung nur Schale. Die Erscheinungswelt ist die Welt, wie sie in Raum und Zeit ausgebreitet daliegt, d. h. durch die unserem Intellekt angeborenen Kategorieen von Raum und Zeit angeschaut wird, — wie sie vom Gesetz des zureichenden Grundes[1]) zusammengehalten ist. Die Welt ist wohl Wille und Vorstellung, ihr eigentliches Prinzip ist aber der Wille, der zuerst blind, dumpf, dunkel ist, im Streite der Kräfte unter einander sich aber zu immer höherer Lebensfähigkeit, zu immer höheren Stufen der „Objektivation" potenziert. Die Stufen der Objektivation sind z. B. die Naturkräfte, Stein, Pflanze, Tier, die höchste der Mensch. Sie sind noch nicht die entscheidenden Individuen selbst, sie stehen über allem Wechsel als die „ewigen Formen", als die unerreichten Musterbilder der Dinge. Kurz, es sind Platos Ideen, die die Mittelstufen zwischen dem Urwillen und den Individuen bilden, und die doch erst infolge der Herrschaft des Satzes vom Grunde in der Erscheinungswelt auftreten. Sie sind nie geworden und von ewiger Dauer. Der Künstler lebt nun im Anschauen dieser göttlichen Ideen und findet darin seine Seligkeit, seinen Frieden. Um sich zur beseligenden Erkenntnis der Ideen zu erheben, muß im erkennenden Subjekt eine Veränderung vor sich gehen, vermöge deren es nicht mehr Individuum ist, sondern entsprechend der ganzen Art des Objekts, der Idee, die ebenfalls nicht einzelnes Ding, Individuum ist, zum reinen, hehren Subjekt des Erkennens wird, das die Dinge nicht mehr in ihrer (zeitlichen usw.) Beziehung zum individuellen Willen, sondern nach ihrem selbsteigenen Wesen auffaßt. Nach diesen einleitenden Auslassungen können wir wohl auf die Musikästhetik unseres Philosophen selber eingehen.

Mehr als in jeder anderen Kunst muß der schaffende Genius in der Musik frei von jeder bewußten Absichtlichkeit und Reflexion sein. Genie, also auch musikalisches Genie ist, nach Schopenhauer die Fähigkeit, sich vom Willen[2]) (dem niedrigen, zeitlichen, nicht ewigen) zu emanzipieren

---

[1]) Der Satz vom Grunde (in vierfacher Gestaltungsform) ist eine subjektive Erkenntnisform, die nur in der Welt der Erscheinungen von Geltung ist. (1. Grund des Seins, 2. Grund des Werdens (Gesetz der Kausalität), 3. Grund des Erkennens, 4. Grund des Handelns.)

[2]) Der Intellekt ist in der Erscheinungswelt ein Geschöpf des Willens. Wie der Wille Prinzip des Leibes ist, denselben hervorbringt („Mein Leib ist die Objektität meines Willens", W I 122), ebenso auch die Blüte des Leibes, das Gehirn, den Intellekt. Bei den früheren Philosophen ist der Intellekt das Primäre, der Wille das Sekundäre. Bei Schopenhauer ist es gerade umgekehrt!

und reiner, kontemplierender Intellekt zu sein. Genie ist nicht bloß eine Steigerung des Intellektes, obwohl dessen Kräfte beim Schaffen sicher potenziert sind, Genialität ist in erster Linie Flucht aus der Welt der ungestillten Leidenschaftlichkeit, Flucht zum „reinen Erkennen" hin, ins „bessere Bewußtsein", wie Schopenhauer in den Aufzeichnungen seiner Dresdener Jahre das Genie nennt. Um den Begriff der Genialität dreht sich eigentlich die ganze Ästhetik Schopenhauers. Die platonischen Ideen der unbelebten und belebten Natur fordern als subjektives Korrelat ein „willensfreies" und „reines" Subjekt des Erkennens; die Verneinung der endlichen, an des egoistischen Willens Zwecke gebundenen Anschauung im Interesse des Absoluten ist die Vorbedingung alles musikalischen, ästhetischen Schaffens wie Empfangens. Bewegt sich die Kontemplation frei von niedrigen, alltäglichen Willensmotiven, dann schaut sie „den Willen in adäquater Objektivität", d. h. sie wird dann zum reinen, ungetrübten Spiegel der ewigen Ideen; die auf das rein Musikalische gerichtete Kontemplation wird sogar zum klaren Spiegel — des Weltwillens selbst. Aber nicht bloß niedrige Willensmotive und Impulse müssen beim musikalischen Schaffen ausgeschlossen sein, sondern auch die eigentliche begriffsmäßige, reflektorische Arbeit. Nicht Reflexion, sondern unmittelbare Anschauung! Das ist die Parole für die Kunst und ihre Leistungen. Wenn das Operieren mit dem Begriff für den Künstler im allgemeinen schon ein unfruchtbares Gebiet ist, so wirkt dieses für den Musiker direkt schädlich; denn nicht bewußte Nachahmung, wie Begriffe sie vermitteln, auch nicht die Nachahmung von Ideen ist es, was von der musikalischen Darstellung in erster Linie verlangt wird, sondern der Komponist soll, sich selbst unbewußt, das innere Wesen des Weltwillens direkt zutage bringen (W I 311). Inspiration ist des Musikers Domäne; er „spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat" (W I 307). Indem Schopenhauer dieses unbewußte Element im musikalischen künstlerischen Schaffen betont, stammt er überein mit den Aussprüchen einer ganzen Reihe namhafter Musikästhetiker und Künstler, soweit sie dem Geheimnis der musikalischen Produktion philosophierend oder in naiven Auslassungen nahegetreten sind. „Woher und Wie, daß weiß ich nicht, kann auch nichts dazu", so läßt sich kein Geringerer als Mozart über die Art und Weise seines Schaffens vernehmen. Jahn, der Biograph Mozarts, redet von dem Traum, in dem Mozart schuf. Die Existenz des Unbewußten in der künstlerischen Produktion ist nach Hartmann, dem Philosophen des Unbewußten, ein unschätzbares Gut des wahren Genius (Hartmann: Philosophie des Unbewußten, Bd. I, Abschnitt B, Kap. V). Und wirklich

ist das musikalische Schaffen, wie jedes poetische, in erster Reihe eine leidende Empfängnis, wie auch Ästhetiker z. B. von dem „holden Wahnsinn" Shakespeares reden. Der Vorgänger Schopenhauers, E. T. A. Hoffmann, vergleicht den Komponisten ebenfalls mit einem Geisterseher, mit dem Zauberlehrling, der unbewußt seltsame Dinge verrichte, er setzt die Musik — einer geheimnisvollen Sanskritta der gesamten Natur gleich. Diese mystischen Ansichten über das Komponieren hat Schopenhauer auch mit Jean Paul gemeinsam, auf den er sich ausdrücklich beruft, der ja das Genie „göttlich" nennt, auch mit Schumann, der allerdings bei dem Satz vom Unbewußten als dem Urquell künstlerischer Phantasie nicht stehen bleibt, in dem vielmehr der kluge Praktiker sich wunderbar mit dem Mystiker vereinigt. Das Wesen des reinen Erkennens, das frei vom Dienst des Willens und vom Begriff ist, drückt Schopenhauer auch so aus, daß es in der Freiheit von den Regeln des Satzes vom Grunde bestehe. An und für sich ist die Emanzipation der Erkenntnis vom Satz des Grundes im Gebiet Ästhetik — nach den Prinzipien der Schopenhauerschen Lehre selbst — — allerdings unvollziehbar. Das musikalische Vorstellungsbild, das dem inneren Musiksinn vorschwebt und nach tonlicher Gestaltung ringt, ist immerhin ein zeitliches, unterliegt also auf jeden Fall nach Schopenhauer dem Seinsgrunde; ist ein vom Subjekt als solchem abgetrenntes, vergegenständlichtes inneres Bild, was immerhin eine Anwendung des Kausalsatzes auf dasselbe voraussetzt. Wenn Schopenhauer als konstituierendes Merkmal des Begriffs des „reinen Erkennens" die „Freiheit vom Satz des Grundes" hinstellt, so meint er obiges gar nicht — sonst würde er sich in einen Widerspruch mit seinem System verwickeln —, sondern wohl dieses: allgemein gesagt, ist die ästhetische Betrachtung eines Objektes frei von dem Satz vom Grunde, sofern er als für die ästhetische Kontemplation niedrig einzuschätzende Motivation des Einzelwillens auftritt. Wer das Musikalisch-Schöne in der Anschauung hat, der begehrt dessen nicht aus irgend welchen niedrigen Willensmotiven. Jedes andere Begehren als das nur auf den Besitz respektive das Genießen in reiner, seliger, willensfreier Kontemplation abzielende würde ein anderes Interesse voraussetzen als das am Schönen selbst, demnach das Musikalisch-Schöne von seiner Schönheit abziehen. In diesem Sinne sagt Goethe ähnlich: „Die Sterne, die begehrt man nicht, man freut sich ihrer Pracht." Der egoistische Wille des Einzelsubjekts, der, weit entfernt, mit dem „Ding an sich" zusammenzufallen, nur eine dem absoluten widerstrebende und feindliche Besonderung ist, muß verneint, überwunden, vernichtet werden; nur dann wird die ästhetische Anschauung möglich, die frei ist — „vom Willen zum Leben". Immerhin steht freilich diese „reine" Erkenntnis im Dienste eines Willens, aber nicht des egoistischen, des Willens des Indi-

viduums, der auf dem weitverzweigten vom Satz des Grundes beherrschten Gebiete seinen Tummelplatz hat, der der Schönheit, allem Ästhetischen überhaupt feindlich ist, sondern im Dienste des Willens, der mit den „Ideen“ im Einklang steht, im Dienste des Ur- resp. Weltwillens selbst. Der wahre Künstler ist wie der Heilige, der auch seinen Willen töten muß, um der Erlösung teilhaftig zu werden. — Bei Schopenhauer haben Ethik und Ästhetik die selbe metaphysische Wurzel. Nur bei völliger Losgebundenheit von den Regeln des Satzes vom Grunde, der bei Schopenhauer fast als Prinzip des Bösen erscheint, d. h. bei völligem Emporflug des freien Intellektes in die überwirkliche Welt der Ideen gehe die Konzeption des Kunstwerkes vor sich. — Es wäre nun aber ein Irrtum, zu glauben, daß Schopenhauer dem bewußten, reflektorischen Element keine Stelle in der musikalischen Produktion anweise. Bei der „bewußtlosen“, willensfreien Konzeption des musikalischen Kunstwerkes freilich ist die Reflexion ausgeschlossen; Schopenhauer weist aber ausdrücklich darauf hin, daß die Ausführung selbst, besonders in den Details, in der Verwendung des technischen Rüstzeugs den Willen und die Reflexion wieder herbeirufe. Hierin berührt sich unser Philosoph z. B. mit Schumann, der als Ästhetiker neben der Betonung des „Unbewußten“ der Besonnenheit und Überlegung bei der formell-logischen Gestaltung der musikalischen Ideen das Wort redet.

Ebenso interessant als auch in metaphysischer Hinsicht tief begründet wie die Ausführungen Schopenhauers über die Produktion in der Musik sind auch seine Auslassungen über das rezeptive Moment in der Musik. Nur wenige charakteristische Züge seien hier hervorgehoben. Die musikalische Rezeption geschieht ausschließlich in der Zeit, so daß die Musik auch hierin ihrem Objekt, dem Willen, entspricht, den wir durch das Selbstbewußtsein allein mit Hilfe des inneren Sinnes, der Zeit, wahrnehmen (W I 314). Die den Willen zum Objekt ihrer Darstellung machende Musik muß naturgemäß auf den Willen des Menschen, d. h. auf die Gefühlswelt, auf die Affekte und Leidenschaften des Hörers die stärkste Wirkung ausüben (W II 512). Doch darf unser Wille bei dem Hören nicht interessiert sein; sonst sind wir nicht frei von Leid und Qual, sonst sind wir selbst „die gekniffene, zitternde Saite“ (W II 516). Wie bei der Konzeption und Produktion „die willensfreie Erkenntnis“ das notwendige Vehikel ist, so können wir die Musik auch nur mit willensfreiem Intellekt genießen. Erst wenn wir das Bild des Willens, seines Verlangens und seiner Befriedigung in ihr sehen, wird sie uns zum „Panakeion unserer Leiden“ (W II 516, I 309).

Der Tonkunst weist Schopenhauer unter den Künsten den höchsten Rang zu; während die übrigen Künste nur Abbilder oder Nachbilder der

Ideen sind, stellt die Musik den Willen selbst dar.[1]) Hierin ist eben die eindringliche und unmittelbare Wirkung der Musik begründet, durch die sie die aller anderen Künste übertrifft. Diese „reden nur vom Schatten, die Musik aber vom Wesen". So ist die Musik denn die einzige metaphysische Kunst, die uns gleichsam in das Zentrum aller Dinge, in das innerste Herz der Welt hineinführt. Sie wird von Schopenhauer, was die Unmittelbarkeit ihrer Objektivation und ihres Willens-Abbildes betrifft, mit der Welt und den Ideen auf gleiche Stufe gesetzt, die ja auch unmittelbare Objektivationen des Weltwillens sind.

Die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Tonkunst von der Welt und ihren Erscheinungen wird durch die Behauptung illustriert: die Musik könnte gewissermaßen auch für sich bestehen, wenn die Welt der Vorstellung zu Grunde ginge (W I 304). Wenn nun für Schopenhauer der durch die Musik sich offenbarende Welt-Urwille bei aller Verschiedenheit der Offenbarungsformen der selbe ist wie der durch die Ideen zur Erscheinung kommende, so liegt für unseren Philosophen der Schluß nahe, daß die Objektivation des Urwillens sowohl in der Musik als auch in den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit eben die sichtbare Welt ist, wenn auch keine handgreifliche Ähnlichkeit, so doch einen sich Jedem aufdrängenden „Parallelismus", eine unverkennbare und für die künstlerische Anschauung der Welt untrügliche Analogie zeigen muß. Die Manifestation des Weltwillens in der Musik ist keine partielle, als ob nur das beschränkte Gebiet der menschlichen Willensregungen in der Musik in die Erscheinung träte; alle die verschiedenen Stufen, auf denen sich der Urwille überhaupt objektiviert, haben auch in der Musik ihr Analogon. Die Gestaltungen und Entwickelungen der unorganischen Natur, des Pflanzen- und Tierreiches verkünden sich in den die Harmonie bildenden drei unteren Stimmen, während in den höchsten Tönen, in der obersten Reihe der Melodie sich die gesamte Welt der spezifisch menschlichen Willensäußerungen widerspiegeln soll. Man mag diesen Parallelismus künstlich zurechtgelegt finden und dem Philosophen den Vorwurf einer allzu gewaltsamen Deutung des Tonreiches nicht ersparen können, — geistreich, absolut neu und tiefsinnig ist diese Analogie in jedem Fall, abgesehen davon, daß sie ungezwungen aus dem Boden des Schopenhauerschen Systems sich herausentwickelt. Die Art und Weise nun, wie im Besonderen diese Analogie durchgeführt und gestützt wird, überrascht durch Originalität und frische Unmittelbarkeit der Anschauung.

Die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens, die unorganische Natur, „die Masse des Planeten", treten in den tiefsten Tönen der Harmonie,

---

[1]) Diese Unterscheidung wird freilich nicht immer rein durchgeführt.

im Baß, hervor. Er erscheint als der Repräsentant der rohesten, unentwickeltsten Masse. Die niedrigsten Ideen, die der Schwerkraft, des Beharrungsvermögens, der Bewegung usw., bilden die Grenze für unsere Erkenntnis der unorganischen Natur, die Materie als solche ohne Form und Qualität entzieht sich der Erkennbarkeit. Auch die Schwingungen des touerzeugenden Körpers müssen erst einen gewissen Grad der Willensäußerung, d. h. hier eine bestimmte Höhe der Zahl der Schwingungen erreicht haben, wenn es überhaupt eine Tonempfindung geben soll; jenseits dieser Grenze kann man von einer Erkennbarkeit im musikalischen Sinne nicht reden, analog der reinen Materie, insofern sie noch nicht durch den leisesten Grad einer dunklen Willensäußerung bestimmt ist. Wie nun der Baß das Fundament ist, auf dem sich die höheren Stimmen in ihrer mannigfachen, wechselvollen Gestaltung auferbauen, so ist auch die „Masse des Planeten“, die anorganische Natur die Grundlage für die Entfaltung des höheren, organischen Lebens, das bis zu den kompliziertesten Bildungen, zu der herrlichen Vielgestaltigkeit der Menschenwelt fortschreitet. Die Langsamkeit und Schwerfälligkeit, die der anorganischen Natur eignet, die nur durch einzelne Erscheinungen, z. B. durch die mit einer gewissen Schnelligkeit sich vollziehenden chemischen Verbindungen, durch das rasche Zusammenschießen krystallischer Gebilde unterbrochen wird, kommt auch nach Schopenhauer der Baßstimme zu, die meistens ernst und würdevoll daherschreitet und nur selten zu schnellen Läufen oder Trillern sich erheben kann. Eine größere Beweglichkeit kommt den mittleren Stimmen, den Ripienstimmen, zu, in denen Schopenhauer die Stufenfolge der Ideen wiedererkennt, die die verschiedenen Objektivationen des Willens im Gebiete des von den Mineralien aufsteigenden Naturreiches bilden. Als Repräsentanten des Pflanzen- und Tierlebens, das sich, wenn auch noch nicht zielbewußt und nach individuellem Plane modifiziert, so doch lebensfreudiger und beweglicher als die niedrigste Stufe des anorganischen Lebens abspielt, haben die mittleren Stimmen, wie gesagt, ein größeres Maß von Beweglichkeit, wenn auch ohne einen in jeder für sich bestehenden Zusammenhang und ohne sinnvolle Fortschreitung. Dies wird erst erreicht in der höchsten Stufe der Objektivation des Willens, dem besonnenen Leben und Streben des Menschen, das in der Tonkunst durch die höchste Stimme, die Hauptstimme, repräsentiert wird. Als das Erste und Vorzüglichste in aller Musik bezeichnet Schopenhauer die Melodie; die Harmonie[1])

[1]) Mit dieser drastischen Herabsetzung der Harmonie, der er sogar die Schuld am Verfall der Musik in die Schuhe schiebt, befindet sich Schopenhauer gewiß im Unrecht, ja im Widerspruch mit seiner eigenen Musikästhetik. Wo bleibt da die Fülle, der Reichtum der Harmonie, den doch seine zum Teil auf den Analogieen ruhende Philosophie der Musik gebieterisch verlangt?

stellt er weit hinter die Melodie zurück; nicht sie ist das Wesentliche, sondern der Kern der Musik ist für Schopenhauer die Melodie, zu der sich die Harmonie verhält wie „zum Braten die Sauce" (P II 464), wie er denn auch für den Vertreter der reinen Melodie, des Bel Canto, für Rossini eine besondere Vorliebe hat. Aber nicht deshalb weist Schopenhauer der Melodie[1]) in der Tonkunst die hervorragendste Stellung zu, weil sie ihre geistige Bedeutung erst durch die in ihr aufgehobenen Elemente des Rhythmus und der Harmonie erhält, sondern aus vorwiegend metaphysischem Grunde. Der Gesichtspunkt, unter den die Bewertung der Melodie nach Schopenhauer fällt, ist eben auch hier ein metaphysischer. Wenn der Wille, das Prinzip der Welt, erst im Menschen die höchste Stufe seiner Objektivation erreicht und die Melodie gerade diese abzubilden bestimmt ist, so ist es erklärlich, weshalb gerade sie — und nur sie allein — uns die geheimste Geschichte des menschlichen, von Besonnenheit und Vernunft beleuchteten, d. h. bewußten Willens erzählt. Wie der Mensch als vernunftbegabtes Wesen in seiner Lebensführung nicht bloß den Weg der gebieterischen Wirklichkeit, sondern auch den der unzähligen Möglichkeiten verfolgt und auf diese Weise einen vernunftgemäßen und als Ganzes zusammenhängenden Lebenslauf vollbringt, so muß auch die Melodie ein in sich abgeschlossenes, sinnvolles Ganzes darstellen, das das Prinzip einer vernunftmäßigen Gesetzmäßigkeit in sich selber trägt.

---

[1]) Was die Genesis der Melodie anbetrifft, der Schopenhauer in W II 517—523 eine längere Betrachtung widmet, so besteht sie aus zwei Elementen, einem rhythmischen und einem harmonischen, die man auch mit quantitativ und qualitativ bezeichnen kann, da das erstere die Dauer, das letztere die Höhe der Töne betrifft. Arithmetische Verhältnisse, als solche der Zeit, bilden die Grundlage beider Elemente, indem bei dem Rhythmus die relative Dauer der Töne, bei der Harmonie die relative Schnelligkeit ihrer Schwingungen in Betracht kommt. Ist auch der Rhythmus das Wesentlichere, so beruht doch die Melodie auf beiden Elementen, insofern sie in einer abwechselnden Entzweiung und Versöhnung beider besteht. Interessant sind die Erörterungen Schopenhauers über den Rhythmus, die durch den Vergleich mit der Symmetrie in der Architektur eine treffende Beleuchtung empfangen. Wie ein Bauwerk aus gleichen Steinen, die zu symmetrischen Dimensionen geordnet sind, so besteht ein Musikstück aus gleichen Takten, die zu gleichen Perioden sich zusammenfügen und schließlich zu ganzen, gleichmäßig gebauten Sätzen anwachsen. Auf diese, den Rhythmus in der Musik mit der Symmetrie in der Baukunst vergleichende Art ist eine kleine musikalische Formenlehre in nuce bewundernswert durchgeführt. In dem Sinne, daß die Analogie der Musik mit der Baukunst sich allein auf die äußere Form, keineswegs aber auf das innere Wesen beider Künste erstrecke, billigt Schopenhauer das Goethesche Witzwort, das die Architektur eine erstarrte Musik nennt, und setzt es noch in höchst origineller Weise fort, indem er die Ruine als „eine gefrorene Kadenz" bezeichnet; denn wie die Kadenz, vom Zwange des Rhythmus losgerissen, die Fermate zu einem freien Lauf benutzt, so stellt sich in der Ruine ein von der Symmetrie entblößtes Bauwerk dar (W II 519ff.).

Die Melodie ist dazu berufen, die tiefsten Geheimnisse menschlichen Wollens und Empfindens wiederzugeben; und da es zur Wesenseigentümlichkeit des menschlichen Willens gehört, zu streben, nach Befriedigung zu suchen, um sich, sobald diese eintritt, wiederum einem erneuten Streben hinzugeben, so wird das Wesen der Melodie als Abbild der mannigfachen Übergänge vom Wunsch zum Genuß, von diesem zu weiterem Wunsch, vom Glück zum Leid und umgekehrt dadurch zur Darstellung kommen, daß sie von der Tonika zur Unter- oder Oberdominante abweicht, — aber nicht bloß zu diesen, sondern auch zur Terz, zu jedem Ton, zur Septime, zu den übermäßigen Stufen, dann aber auf tausend Umwegen wieder zu einer harmonischen Stufe gelangt, durch das Labyrinth der Disharmonie sich wieder zum Grundton zurückwindet. Es ist interessant, wie Schopenhauer bei der Erläuterung mannigfacher grundlegender Erscheinungen der Harmonielehre, also bei der „physischen“ Betrachtung der Musik immer den metaphysischen Hintergrund hindurchleuchten läßt. Schopenhauer nimmt hier seinen Ausgangspunkt von der Theorie, daß alle Harmonie der Töne auf der Koinzidenz der Vibrationen beruht, — daß, solange die Schwingungszahlen zweier Töne ein rationales, in kleinen Zahlen ausdrückbares Verhältnis haben, bei häufig stattfindendem Zusammenfallen der Schwingungen die Töne in unserer Apprehension miteinander verschmelzen und dadurch im Einklang stehen; daß aber, sobald das Schwingungsverhältnis irrational wird, die Töne unserer Apprehension widerstreben und wir den Eindruck einer Dissonanz gewinnen, da keine faßliche Koinzidenz der Schwingungen eintritt. — Die Verbindung der metaphysischen Bedeutung der Musik mit ihrer physischen und arithmetischen Grundlage beruht nach Schopenhauer nun darauf, daß das unserer Auffassung Widerstrebende, das Irrationale oder die Dissonanz zum natürlichen Bilde des unserem Willen Widerstrebenden wird, und umgekehrt wird die Konsonanz, das Rationale, indem es unserer Apprehension leicht eingeht, zum Bilde der Befriedigung des Willens. Die „Entzweiung“ und „Versöhnung“ als das Abbild der Entstehung neuer Wünsche und ihrer Befriedigung zeigt sich besonders beim rhythmischen und harmonischen Element (vgl. auch Fußnote S. 266). Fällt das Zusammentreffen der Töne mit einer harmonischen Stufe nicht auch zugleich auf einen bestimmten, ausgezeichneten Zeitpunkt des Rhythmus, so liegt die „Entzweiung“ des rhythmischen und des harmonischen Elementes vor; die „Versöhnung“ jedoch dann, sobald der Abschluß des harmonischen Fortschreitens der Melodie auf einen guten, akzentuierten Taktteil trifft. An einem einfachen Notenbeispiel (W II 521)

erläutert Schopenhauer diesen einfachen Vorgang. Der Vorhalt ist Schopenhauer die Verzögerung der mit Gewißheit erwarteten finalen Konsonanz, die die Versöhnung repräsentiert, durch eine Dissonanz und hat den Zweck, das Verlangen nach der Konsonanz zu verstärken. Dominantseptimenakkord und Tonika als die musikalischen typischen Abbilder der durch das gesamte Willensgebiet der Welt hindurchgehenden, ja die Objektivationen des Willens überhaupt erst möglich machenden Entzweiung und Versöhnung sind Schopenhauer von diesem metaphysischen Standpunkt aus überhaupt die einzigen grundlegenden Akkorde, auf die sich sämtliche Akkorde zurückführen lassen. Überhaupt liegt die Musik nach Schopenhauer nur begründet in dem Wechsel von Verlangen erregenden und befriedigenden Akkorden, wie das Leben des Herzens, der Wille, ein steter Wechsel von Beunruhigung durch Furcht oder Wunsch mit Beruhigung ist. Dur und Moll bilden die beiden das Leben allein konstituierenden Elemente, Lust und Schmerz, ab; eigentlich müßten wir, um konsequent im System Schopenhauers zu bleiben, die Reihenfolge umkehren und Moll und Dur sagen, da für Schopenhauer bekanntlich der Schmerz allein das Positive in der Welt ist, die Lust nur das Negative. So ist denn die Musik tief im Wesen der Dinge und des Menschen begründet (W II 522), und wir sehen, wie für Schopenhauer auch die „physische" Betrachtung der Musik immer eine Bestätigung für seine metaphysische Auffassung liefert.

Der Unerschöpflichkeit, in der die Natur alle möglichen Individuen, Physiognomieen, Lebensläufe hervorbringt, ohne je in Verlegenheit zu geraten, entspricht die Unerschöpflichkeit der Melodieen, deren Möglichkeit ja unbegrenzt ist. Selbst das Entstehen und Vergehen, das Werden und Verblühen, das Wiederauferstehen im Wechsel der Formen im Bereich der gesamten Natur findet auch in der Melodie sein entsprechendes Abbild, indem sie in einer Tonart erlischt, um in einer ganz anderen wieder aufzublühen. Hier finden wir freilich die ursprüngliche Anschauung Schopenhauers, nach der die erste Stimme, die Melodie, nur die wechselvollen Willensbewegungen in der Menschenwelt darstellen soll, eigentlich nicht mehr streng festgehalten; was Schopenhauer hier als ein ausschließliches Hauptcharakteristikum der Melodie aufstellt, müßte er eigentlich auf die Harmonie bezogen haben, da ja der nicht bloß ausschließlich im Bereich des menschlichen Gebietes, sondern auch in dem der ganzen übrigen Natur augenfällig herrschende Wechsel sein Analogon hat nicht bloß im Wechsel der Melodieen, in den von einander tonartlich verschiedenen Formen, unter denen sie auftreten, sondern auch eben im Wechsel der Harmonieen. Diese logische Inkonsequenz müssen wir Schopenhauer schon zugute halten, da er ja, wie wir wissen, ungerechter Weise die Harmonie so weit hinter die Melodie an Wert zurücktreten läßt.

Der ganze hier in Betracht kommende, durch die Neuheit der Gedanken frappierende Parallelismus wird von Schopenhauer noch durch den geistreichen Hinweis auf die völlige Kongruenz der Tatsachen gestützt, daß einerseits die Verwandtschaft der organischen Wesen unter einander viel evidenter ist als ihre Affinität mit der unorganischen Welt, und daß andererseits es in der Natur des Tonsystems begründet liegt, daß der Baß, wenn er einer schönen Wirkung der Harmonie sicher sein will, weiter von allen Stimmen entfernt bleiben muß, als die oberen Stimmen von einander (W II 511). Eine auffällige Bestätigung seiner Analogie findet Schopenhauer auch noch darin, daß die Tatsache des Zusammenhangs der Melodie als eines integrierenden Teils der Harmonie selbst mit dem tiefsten Grundbaß das musikalische Analogon für die Grundbeschaffenheit der Natur ist, vermöge deren auch der menschliche Organismus nicht frei von den niedersten Objektivationsstufen, den Ideen der Schwere und der chemischen Eigenschaften ist (W II 512). Es würde uns zu weit führen, wollten wir die hier von Schopenhauer aufgestellten Analogieen bis in die Details hinein verfolgen; nur dies eine verdient noch hervorgehoben zu werden, daß, wie einerseits die Welt der Erscheinungen, in der sich nur ein einheitlicher und ungeteilter Wille manifestiert, ein beständiger Kampfplatz ist, auf dem unzählige Individuen in nicht aufzuhebenden Widerstreit gegen einander treten, andererseits auf musikalischem Gebiet die Irrationalität der Zahlen feststeht, durch die man das Verhältnis der Töne zu einander mathematisch auszudrücken sucht, d. h. daß keine absolut richtige Musik zu denken, geschweige denn auszuführen ist, da die Ausrechnung einer Skala unmöglich ist, in der alle Töne zu einander das richtige Verhältnis hätten.

Daß in diesen von Schopenhauer zwischen der Musik und den Willensobjektivationen aufgestellten Analogieen gewaltige Übersteigerungen vorliegen, braucht wohl im Besonderen nicht erst nachgewiesen zu werden. Wir sind der unmaßgeblichen Ansicht, daß das menschliche Erleben vorzugsweise unmittelbarer Gehalt der Musik sei. Daß Schopenhauer das dumpfe Ringen und Wollen der untermenschlichen Reiche als mit dem menschlichen Wollen gleichwertiges und ihm völlig gleichberechtigtes, nebengeordnetes Moment in den Kreis der musikalischen Darstellung hineinzieht, scheint uns zu weit zu gehen. Die Willensobjektivationen in den untermenschlichen Reichen kommen wohl nur nebenher in Betracht. Schopenhauer gibt selber zu, daß er seine Analogieen auf logischem Wege nicht beweisen kann, daß sie überhaupt auf diese Weise nicht zu beweisen sind, da sie ein Verhältnis der Musik als einer Vorstellung zu dem, was wesentlich nie Vorstellung sein kann, festsetzen. Schopenhauer setzt ausdrücklich hinzu, daß seine Analogieen ihm einen Aufschluß über

das innere Wesen der Musik gegeben hätten, „der für sein Forschen völlig befriedigend" sei. Man muß hier überhaupt ins Auge fassen, daß Schopenhauers Analogieen mehr den Sinn einer höchst geistreichen, poetischen Allegorie haben, und daß sie einem Philosophen naheliegen, ja, sich wie von selbst ergeben mußten, der in seinen Philosophemen, so systematisch konsequent er sie auch durchführte, doch das Panier der unmittelbaren Anschaulichkeit hochhielt, der künstlerischen, von selbst einleuchtenden Anschauung vor den Wüsteneien unfruchtbarer, abstrakter Reflexionsreihen den Vorzug gab. Wer also die philosophische Art Schopenhauers in Erwägung zieht, die Gabe seiner auf reiner Intuition gegründeten Kontemplation, die manchmal sogar einen prophetischen Charakter annimmt, der wird Schopenhauers Metaphysik der Musik verständlich und begreiflich finden und braucht nicht mit Kurt Bruchmann so weit zu gehen, daß er Schopenhauers Analogieen als „plump und verfehlt" hinstellt (Schopenhauers Theorie der Musik. Unsere Zeit. Leipzig 1880, 1. Bd. S. 730—748). Schopenhauers Analogieen wollen vor allem zeigen — und durch diesen Zweck wird ihre geistige Existenz gerechtfertigt —, daß die Musik das innere Wesen, das „An sich" der Welt, oder nach Kant das „Ding an sich" ausspricht, und zwar in einer höchst allgemeinen und darum auch allgemein verständlichen Sprache. Die musikalischen Tonreihen sind, möchte ich sagen, nach Schopenhauer ein abstrakter Extrakt der Wirklichkeit, und stehen insofern mit den Begriffen auf einer und der selben Linie, die ja auch die individuellen Fälle, die Besonderheiten unter allgemeine Kategorieen subsumieren. Und doch liegt die Musik den Begriffen gänzlich fern, da in diesen nur die abgezogene Schale der Dinge enthalten ist, während in der Musik der innerste Kern, das Herz der Dinge zutage tritt. In der Sprache der Scholastiker würde dieses lauten (W I 311): Die Begriffe geben die universalia post rem, die Abstraktion von der Wirklichkeit, die ihrerseits die universalia in re darstellt; die Musik aber gibt die universalia ante rem. Die Musik ist eine Philosophie, nur daß an Stelle der Begriffe die Tonreihen treten. Sie will das selbe in Tönen leisten, was die Philosophie in ihren Begriffsentwicklungen gibt: die Aussprechung und vollständige Wiedergabe des Wesens der Welt. In ihrer Allgemeinheit gleicht die Tonkunst den geometrischen Figuren und den Zahlen, auf welche letztere ja die tonlichen Verhältnisse der Musik gegründet sind: wie die Zahlen auf alle möglichen Objekte der Erfahrung anwendbar sind, so gibt die Musik uns die anschauliche Form, das An sich, die Seele aller möglichen Erscheinungen des Willens (W I 310). So erscheint hier Schopenhauer als ein zweiter Pythagoras, — nur daß Schopenhauer in gewisser Hinsicht durch die Zahl zunächst das innerste Wesen der Musik bezeichnet werden läßt, während für Pythagoras die Zahl überhaupt das Weltprinzip ist.

Wohl hat der Glaube Schopenhauers, daß die Musik von dem Wesen der Welt in Wahrheit die Hüllen wegnehme und uns das Metaphysische als solches in seiner Nacktheit fühlen lasse, sicher eine geradezu mystische Färbung; trotzdem enthält der Grundgedanke der Schopenhauerschen Musikanschauung eine große Wahrheit, freilich eine solche, die nicht wie ein Rechenexempel durch logische Konstruktionen begriffen, sondern nur mit dem Herzen gefühlt, geahnt werden kann. Noch nie ist von einem Philosophen das innerste Wesen der Musik, das Geheimnisvolle, nur durch Gleichnisse Klarzulegende derselben enthüllt worden wie durch Schopenhauer. Selbst Hegel vermag an die Höhe dieser echt künstlerischen Anschauung Schopenhauers nicht heranzureichen, Kant hier ganz und gar nicht. Kant verwies die Tonkunst auf den untersten Platz unter den schönen Künsten, weil sie nichts für die eigentliche Kultur abwürfe. In Bezug auf die Auffassung von dem Wesen der Musik sind Schopenhauer und Kant, dem er sonst so viel verdankt, Antipoden.[1]) In den Offenbarungen der Musik, die das Ringen und Streben des menschlichen Herzens, das menschliche Innenleben mit Ruhe und Frieden, aber auch mit Stürmen und Leidenschaften zur Darstellung bringen, hört Schopenhauer das gewaltige Sehnen des Urwillens der Welt nach Befriedigung hindurchpulsieren, vernimmt er den bebenden Pulsschlag des Weltenherzens, wie es ringt und erzittert, wie es bald in wildem Schmerz sich aufbäumt, bald in überströmende Freude jubelnd ausbricht. Und wahrlich ist die Musik ihrem innersten Wesen nach keine bloße Vordergrundskunst. Wohl kann sie manchmal, wie ein Schmetterling von Blume zu Blume gaukelt, an der bloßen Oberfläche der Dinge hinspielen, ohne in ihr Zentrum einzudringen; — in ihren höchsten Leistungen gottbegnadeter Künstler vermag sie das menschliche Erleben in seinen ernstesten und geheimsten Gestaltungen zu manifestieren. In der Symphonie[2])

---

[1]) Innerhalb des Lagers der von Musikern von Fach vertretenen Musikästhetik hat vor allem Robert Schumann mit seiner Theorie vom Lebensgehalt der Musik eine Korrektur der absprecheoden Ansicht Kants gebracht. Auf die Gestaltung der Schumannschen Musikästhetik übte Schopenhauers Auffassung von der Musik als Weltbild einen entschiedenen Einfluß aus. Nach Schumann ist die Tonkunst berufen, das innere, durch Worte unaussprechliche Leben, das geistige Weben in Natur und Menschenbrust „mit der Tiefe und Fülle der Ahnung“ auszusprechen. Des Tonkünstlers Phantasie müsse sich „mit Lebensgehalt“ füllen. Musik ist ihm „klingendes Leben“, „Tondichtkunst“. Neben Schopenhauer ist der Einfluß von Jean Paul und Wendt auf Schumann unverkennbar.

[2]) Ähnlich frei wie in der Symphonie bewegt sich nach Schopenhauer die Musik in der Sonate und im Konzert. Auch das Quartett steht auf derselben Stufe, wenn auch seine Wirkung die des Orchesters nicht ganz erreicht. Es verhält sich nach Schopenhauer zum Orchester wie eine Zeichnung zum Ölgemälde. Die Beschränkung seiner sonst oft ergreifenden Wirkung liege darin, daß ihm die Weite der Harmonie fehle.

z. B. steht nach Schopenhauer die Musik auf der Höhe ihres Könnens; sie ist die höchste Form, in der die Musik erscheint (P II 464). Indem das ganze Orchester[1]) in der Zusammenwirkung der verschiedensten Instrumente die Möglichkeit zur Entfaltung der mächtigsten Harmonie aller Stimmen gibt, spricht sich in der Orchesterkomposition die Analogie mit dem Willen am urkräftigsten und klarsten aus. Eine Beethovensche Symphonie, die überhaupt als ein Musterbild dieser Gattung von Schopenhauer aufgestellt wird, erscheint ihm als vollkommenes und getreues Abbild des Wesens der Welt (W II 514, P II 464). Hier zeige sich „die größte Verwirrung, der doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt", der heftigste Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet! „Es ist ein rerum concordia discors". Wahrhaft ergreifend weiß Schopenhauer von dem Eindruck zu reden, den die Beethovenschen Symphonieen auf ihn machten; alle menschlichen Leidenschaften und Affekte findet er in ihnen in zahllosen Nuancen ausgedrückt, jedoch alle nur in abstrakto und ohne alle Besonderung.

Treffend sind die prägnanten Charakterisierungen der einzelnen Sätze der Beethovenschen Symphonie: In großen Sätzen, langen Gängen, weiten Abirrungen bezeichne das Allegro maestoso ein großes, edles Streben nach einem Ziel und dessen endliche Erreichung; im Adagio findet Schopenhauer das Leiden eines solchen Strebens ausgedrückt, „das alles kleinliche Glück verschmäht"; in der häufigen Wendung nach Moll erlange dieses Streben den Ausdruck des höchsten Schmerzes und werde zur erschütternden Wehklage (W I 308). Nur das humorvolle Element, das wir besonders in den Scherzi bei Beethoven so reichlich vertreten finden, dünkt uns von Schopenhauer nicht genugsam betont worden zu sein. Die dunklen Partieen der Beethovenschen Musik, auf denen die Schatten der Schwermut, Angst, Verzweiflung lagern, zogen den Philosophen des Pessimismus eben mehr an als die lichtvollen, die bei Beethoven von jubelnder Freude, Humor, bacchantischem Taumel überströmen. — Die metaphysische Bewertung der Musik durch Schopenhauer enthält ein wesentliches Wahrheitsmoment; denn in der Tat lassen doch die höchsten Meisterwerke der Tonkunst empfinden, was menschliches Wollen, Ringen und Leben an Weltweh und Weltwonne, an Kampf und Sieg, an Fall und Erhebung zu bieten vermag. So erscheinen denn bei Schopenhauer die menschlichen Lebensempfindungen, wie die Tonkunst, besonders die Symphonie, sie ausspricht, zu Weltgefühlen erweitert, eine Weltbedeutung ohnegleichen wird ihnen zu-

[1]) Die Wirkung des Orchesters werde dadurch erhöht, daß eine große, bis zur letzten Stufe der Hörbarkeit hinabgehende Orgel fortwährend den Grundbaß dazu spiele! (P II 466). Dies klingt etwas dilettantisch!

gesprochen. Es mag dahingestellt bleiben, ob das „An sich der Welt“ durch die Musik metaphysisch aufgedeckt wird, jedenfalls ist — und dies meint wohl auch Schopenhauer im Grunde — der Urwille der Welt in gewissem Sinne musikalisch ausdrückbar — wenn auch nur, wie Volkelt in seinem Buche: Arthur Schopenhauer, Stuttgart 1900, geistreich sagt: „als gefühlsbildlich herauftönender letzter Hintergrund“.

Schopenhauers Musiktheorie hat bekanntlich den weitestgehenden Einfluß auf die Gestaltung der Anschauungen Richard Wagners über das Wesen der Musik gehabt. Freilich stellen sich Schopenhauers Anschauungen über die Musik keineswegs in allen Stücken so dar, daß sie auf die Richtung Richard Wagners hindeuten. In manchen Beziehungen scheinen sie sich geradezu nach der entgegengesetzten Seite zu bewegen. Doch alle diese Differenzen liegen bei tieferer Betrachtung doch nur auf der Oberfläche, wenn sie auch bei oberflächlicher Würdigung zentrale zu sein scheinen. Nach Schopenhauer verliert die Instrumentalmusik an unmittelbarer Wirkung, wenn sie zur malenden Musik wird, „zu der sich sogar Haydn und Beethoven, dagegen Mozart und Rossini nie verirrt haben“ (P II 462). Die Tonmalerei spricht nach Schopenhauer nicht mehr das innere Wesen des Willens selbst aus, sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach. Bataillenstücke z. B. verwirft Schopenhauer ausdrücklich (W I 311 ff.). Dagegen nun Wagner mit seiner ausgiebigen Verwendung der Tonmalerei! Jedoch löst sich dieser Widerspruch bei einigem Nachdenken. Wenn man Schopenhauer hier recht versteht und einige Übertreibungen, resp. Mißverständnisse hinsichtlich der Auffassung der Klassiker abrechnet, so sind seine Ausfälle hier mit Recht hauptsächlich gegen eine äußere Ornamentik gerichtet, die wie ein von außen unmotiviert hinzugefügtes Flitterwerk dem Ganzen anhaftet. Bei Rich. Wagner ergeben sich die Tonmalereien aus dem Geist des Ganzen, aus der tiefen musikalischen Perzeption des Gegenstandes selbst. — Nach Schopenhauer besteht zwischen Tönen und Worten ein fremdes Verhältnis; die Worte bleiben stets eine fremde Zugabe, und für einen rein musikalischen Geist ist die Sprache der Töne selbstgenugsam und bedarf keiner Beihilfe. Die Messe z. B. kommt in der Wirkung und im musikalischen Werte unter allen Gesangskompositionen der Instrumentalmusik am nächsten, weil ihre endlos wiederholten Hallelujah, Gloria, Eleison zu einem bloßen Solfeggio werden. Und nun demgegenüber Wagner mit seinen Musikdramen! Doch auch hier ist ein eigentlicher Widerspruch nicht vorhanden. Auch Wagner weiß (cf. Aufsatz „Beethoven“, S. 103), daß eine Musik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch sehr verschiedenartige Texte untergelegt werden. Bei ihm liegt bekanntlich das Schwergewicht auf der musikalische[illegible]

wicklung, so daß seine Worte nur fast durch den übermächtigen Impuls seiner musikalischen Empfindungen und Seelenbewegungen notwendig gewordene sprachliche Eruptionen des ursprünglich musikalisch Erlebten werden. Er steht nicht allzufern von Schopenhauer, der direkt den Wunsch ausspricht, daß die Verse (als Naturlaute) besser zur Musik gedichtet werden möchten, als daß ihr ein Text vorher zugrunde gelegt werde. — Und nun der scheinbare Dissensus zwischen beiden in Bezug auf die Oper! Es muß uns da sehr wundernehmen, daß der philosophische Lehrmeister Wagners höchst despektierlich von der Oper spricht. Sie ist ihm wegen Häufung der Mittel des ästhetischen Genusses, durch die sie auf den Zuhörer anstürmt, eine barbarische Kunst. Die Fabel des Stückes, die lebhaftesten Licht- und Farbeneindrücke, die Lüsternheit erregenden Ballete betäuben und zerstreuen den Geist! Schopenhauer versteigt sich zu dem mit Emphase vorgetragenen Satz: „Strenge genommen könnte man die Oper eine unmusikalische Erfindung zugunsten unmusikalischer Geister nennen, als bei welchen die Musik erst eingeschwärzt werden muß durch ein fremdes Medium" (P II 466). Und nun Wagner, der sein Kompositionsgenie hauptsächlich in den Dienst der Oper stellte und dieser in seinen Musikdramen immer höhere Bahnen wies! Schopenhauers Ausfall gegen die Oper traf nur die geringwertigen Opernprodukte seiner Zeit; wenn er Wagners Werke genau gekannt hätte, würde er sein Urteil über die Oper sicher rektifiziert haben. Jedenfalls bleibt Schopenhauers Ansicht über die Oper stark einseitig. Die Grundansichten Schopenhauers über die Musik hat nun aber Wagner mit wahrer Begeisterung erfaßt und sie als den Schlüssel seiner eigenen Tonwelt betrachtet und hingestellt. Das geheimnisvolle Hin- und Herwogen der Leidenschaften und menschlichen Willensbewegungen, wie es uns aus Wagners Tondichtungen entgegentritt, das vielsagend Mystische, das in so ferne, unabsehbare Hintergründe hinweist, daß uns aus seinen Schöpfungen Weltwonne und Weltweh, das gequälte, von seligem Wahn entzückte Weltenherz selbst emporzuklingen scheint, für alles dieses, was Wagner selbst fast wie in somnambulem Zustande innerlich erschaute und erlebte, fand der große Tondichter in Arthur Schopenhauers Metaphysik der Musik die völlig genügende philosophische Erklärung. Schopenhauers Lehre von dem metaphysischen, den Weltwillen offenbarenden Wesen der Musik, von der All-Einheit dieses Weltwillens, seine romantisch-kontemplative Ethik wird für Wagners Kunst — zur Romantik der Kontemplation und des Temperaments. — Auch theoretisch bekennt Wagner, daß er mit vollem Bewußtsein diesen künstlerischen Standpunkt vertritt. Dies zeigt auf das deutlichste eines Metaphysik der Musik, wie Wagner sie in der Festschrift „Beethoven" (1870) (Ges. W. Leipzig 1873. Bd. IX, S. 76—151) im Anschluß an Schopen-

hauer entwickelt. Die Musik ist Wagner ein Reich, das nicht von dieser Welt ist (S. 120). „Wir [die Künstler, die nicht der Mode huldigen] kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Schein der Dinge.“ Die Schönheit der Tonkunst liegt nach Wagners Meinung nicht im Schein, wie die der anderen Künste; sie äußert das Wesen der Welt, den Willen, so unmittelbar, wie wir im Schrei, im Klage- und Wonnelaut den Affekt versinnlichen (S. 89). Die Musik ist Wagner die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt (S. 108). S. 71: das (künstlerische Bewußtsein), welches einzig auch im Schauen des Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich sich gedrungen fühlen, mit Faust auszurufen: „Welch Schauspiel! aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur?“ Diesem Rufe antwortet nach Wagner auf das allersicherste die Musik (S. 71). Der Zustand des inspirierten Musikers ist eine Hellsichtigkeit, er verkündigt sich selbst im Ton „als bewußte Idee der Welt“ (S. 88—91). Sein individueller Wille wird zum Schweigen gebracht und wird „als universeller Wille wach, der alle Schranken der Erscheinung überflutet“ (S. 97). — Aus allen diesen Zitaten hören wir klar und deutlich Schopenhauer heraus; sie mögen genügen, um zu beweisen, wie Schopenhauer dem größten Tonheros der Neuzeit erst die Augen geöffnet hat über das innerste Wesen der Tonwelt überhaupt, sowie über das Geheimnis seines eigenen Tonschaffens. Schopenhauers musikästhetische Anschauungen allein erschlossen ihm das Verständnis für Ziel und Wege der „Zukunftsmusik“, gaben ihm die Direktive für die bahnbrechende Richtung, in der er selber zum Kulturfortschritt der Menschheit die Musik entwickelt hat.



# WEM GEHÖRT DER KONZERTSAAL?

## EINE STATISTISCHE SKIZZE

von Ernst Challier sen.-Gießen



Es dürfte in musikalischen Kreisen und vor allen Dingen den Lesern der „Musik" bekannt sein, daß eine große Anzahl von vornehmen Konzertvereinigungen und Künstlergruppen unter sich einen Programmaustausch ausführen. Die Zahl der Teilnehmer beträgt zurzeit 225, das ist die überwiegende Mehrheit aller Körperschaften der genannten Art. In der Hauptsache sind es Deutsche, denen sich einige Ausländer zugesellten. Diese 225 Veranstalter haben in der Zeit eines Jahres (1. April 1907 bis 1. April 1908) in Summa 2206 Konzerte ausgeführt und dabei 14689 Werke zu Gehör gebracht. In neun Klassen zerlegt ergeben diese:

| | | |
|---|---|---|
| I. | Chorwerke | 1238 |
| II. | Lieder und Duette | 4823 |
| III. | Orchesterwerke | 4308 |
| IV. | Konzertstücke mit Orchester | 1043 |
| V. | Kammermusikwerke | 1405 |
| VI. | Orgel | 242 |
| VII. | Soli ohne Begleitung | 106 |
| VIII. | Klaviervorträge | 1503 |
| IX. | Melodramen | 21 |
| | Summa | 14689 |

Die Komponisten lassen sich in die folgenden drei Gruppen teilen:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A: | 639 | lebende Komponisten mit | 3556 | Werken |
| B: | 109 | verstorbene Komponisten, für deren Werke die Schutzfrist noch nicht abgelaufen ist, mit | 4654 | „ |
| C: | 276 | verstorbene Komponisten, deren Werke Gemeingut sind, mit | 6256 | „ |
| | | Volkslieder, ein- und mehrstimmig mit | 223 | „ |
| | 1024 | | 14689 | |

In Klasse A befinden sich 260 Nichtreichsdeutsche, in Klasse B 55, in Klasse C 165, in Summa 480, das bedeutet für die Gesamtzahl 46,87 %, für A 40,68 %, für B 50,46 %, für C 59,78 %. Diese Nichtreichsdeutschen sind 7 Amerikaner, 32 Belgier, 21 Dänen, 34 Engländer, 3 Finnländer,